فى
الواقعية السِّحرية

د. حامد أبو أحمد

في الواقعية السحرية

دار سندباد للنشر والتوزيع

٨ ش محمود أمين - من سليمان جوهر - الدقى

تصميم الغلاف: للفنان عمر جهان
الطبعة العربية الأولى ٢٠٠٢
رقم الإيداع: ٢٠٠٢/١١٠٧٥
الترقيم الدولى I.S.B.N
٩٧٧-٥٩٦٦-١٩-١



فى الواقعية السحرية

بسم الله الرحمن الرحيم



مقــدمة

قرن من الإبداع المتواصل فى أمريكا اللاتينية



قدم الأدب فى أمريكا اللاتينية للعالم خلال القرن العشرين مجموعة من المفاجآت فى كل الأجناس الأدبية. ففى مجال الشعر كان رائد حركة الحداثة فى الشعر المكتوب باللغة الإسبانية فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين شاعراً من نيكاراجوا هو روبن داريو، الذى جاء ديوانه «أزرق» Azul عام ١٨٨٨ بمثابة فتح جديد، وقد نوه به حينئذ أديب من أكبر أدباء إسبانيا فى ذلك الوقت وهو خوان باليرا. ثم أكد روبن داريو بعد ذلك ريادته لشعر الحداثة بصدور ديوان «نثريات دنيوية» Prosas profanas عام ١٨٩٦. وقد قال الناقد الكبير دامسو ألونصو (من جيل ١٩٢٧): "إن كتاب «نثريات دنيوية» للشاعر روبن داريو قد نقل إلى إسبانيا روح قرن كامل من الشعر الفرنسى. وأعتقد أنه منذ يوم غرناطة الشهير (يقصد الحديث الذى دار بين خوان بوسكان والقنصل الإيطالى ناباخيرو فى القرن السادس عشر) لم توجد لحظة أخرى أكثر تفاؤلا وأكثر امتلاء بأنوار الفجر العذراء من هذه اللحظة» (١) وهذه الكلمة لدامسو ألونصو أحد الشعراء والنقاد البارزين فى إسبانيا خلال القرن العشرين تعكس مدى الأهمية وعمق التأثير الذى ارتبط باسم شاعر نيكاراجوا روبن داريو. لقد قارن ألونصو بين لحظتين وقرنين مهمين فى

تاريخ الثقافة الإسبانية هما لحظة اللقاء بين خوان بوسكان وناباخيرو ولحظة ظهور ديوان «نثريات دنيوية؛ واللحظة الأولى أسفرت عن عملية تجديد رائعة للشعر الإسبانى خلال ما سمى بعصر النهضة أو العصر الذهبى الأول للأدب الإسبانى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، واللحظة الثانية تمثل هى الأخرى بداية لما سمى بالعصر الذهبى الثانى للأدب الإسبانى خلال القرن العشرين. ومثلما نقل القنصل الإيطالى إلى أسبانيا روح عصر كامل من الشعر النهضوى الإيطالى عند بترارك وغيره نقل روبن داريو إلى الشعر الإسبانى فى نهاية القرن الماضى روح قرن كامل من الشعر الفرنسى تمثل فى الحركتين البارزتين البرناسية ثم الرمزية. وهكذا لم يكن هناك فى تاريخ إسبانيا الثقافى لحظتان أكثر امتلاء بأنوار الفجر العذراء من هاتين اللحظتين، لأن كلا منهما أدت إلى تفجر ينابيع الإبداع. ويرصد ناقد إسبانى آخر هو أنطونيو بلانش ملامح التجديد التى استحدثها روبن داريو قائلا: "فى مناخ مُفعم بالصرامة الأكاديمية، والانغماس فى التقليدية، واستخدام العروض السهل ذى القوافى الصعبة المفرغة جاء روبن داريو فذكَّر الإسبان بقيمة الكلمات وبالحرية العروضية فى كتابة القصائد. وكان لاكتشاف هذه المجالات والإمكانيات أثر كبير فى تنشيط الذوق ودفعه نحو التعبير الفردى، الذى لم يكن مع ذلك خاليا من الأخطار، لكنه حوَّل الشعر إلى شىء يزيد عن كونه اتحادا شعوريا داخل قوالب مصنوعة سلفا" (٢)

ولم يكن روبن داريو هو الشاعر الأمريكي اللاتيني الوحيد الذى مارس تأثيرا قويا على الشعر الإسبانى فى القرن العشرين، بل ظهر شعراء كبار آخرون من هذه القارة لعبوا أدواراً كبيرة فى الحركات الطليعية التى ظهرت خلال العقد الثانى من القرن المذكور كالماورائية والمستقبلية والدادائية والابتداعية مثل بيثينتى أويدوبرو، وقيصر بابيخو وسواهما. وسوف يأتى بعد ذلك فى الثلاثينيات بابلونيرودا الشاعر الشيلى ليمارس تأثيرا قويا على شعراء تيار الالتزام فى إسبانيا مثل ميجيل إرنانديث وشعراء ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية وخاصة ما سمى بجيل الخمسينيات. وتتواصل المسيرة الظافرة فتحصل شاعرة شيلى جابرييلا ميسترال على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٤٥. ويلعب شاعر المكسيك أوكتابيوباث دوراً راسخا فى الحركة السيريالية، ويقدم الشاعر والكاتب الأرجنتينى خورخى لويس بورخيس إبداعات قوية لفتت إليه الأنظار فى كل أنحاء العالم. وتأتى الأجيال الجديدة فتتفاعل بقوة مع ما يحدث فى العالم. وتتنوع الحركات الشعرية تنوعا هائلا، وتقام مؤتمرات للشعر فى كل مكان من أمريكا اللاتينية دعى إليها عدد من شعرائنا المعاصرين أذكر منهم الآن محمد إبراهيم أبوسنة وبدر توفيق، وحسن طلب. وأذكر أن حسن طلب الذى ذهب إلى مؤتمر فى كولومبيا سنة ١٩٩٩ عاد يحدث بما رآه من كثرة عدد الشعراء، واهتمامهم بأبداعات الأمم الأخرى ومن بينها الشعوب العربية. وقد

أخبرنى حسن طلب أنه تعرف على عدد كبير منهم. وقد كان لنا حظ التعرف على شاعر من المكسيك حضر إلي القاهرة فى أوائل شهر ديسمبر عام ١٩٩٩، واشترك معنا فى المؤتمر الذى أقمناه بكلية اللغات والترجمة تحت عنوان "الإسلام والثقافة الإسبانية" هو الشاعر كارلوس مونتيمايور. وهذا الشاعر من مواليد شمال المكسيك عام ١٩٤٧، وهو شاعر وروائى وكاتب قصة قصيرة، ومن أعماله «مفاتيح أورخيل» وهى أول مجموعة قصصية صدرت له. وخلال التسعينيات نشر له «تاريخ شعب مولاس» (١٩٩٤)، «أغانى المايا التراثية» (١٩٩٤). وقد حصلت روايته «حرب فى الفردوس» على جائزة الرواية عام ١٩٩١.

ولم يكن الشعر هو المجال الوحيد الذى حصل فيه كتاب أمريكا اللاتينية على مكانة متميزة، بل شهدت الأجناس الأدبية الأخرى نهضة قوية، وخاصة الرواية التى برز فيها كتاب من جيل الريادة مثل ميجيل آنخل أستورياس كاتب جواتيمالا والحاصل على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٦٧. وله عملان شهيران هما «السيد الرئيس» (١٩٤٦) و «رجال من الذرة» (١٩٤٩) والرواية الأخيرة يظهر فيها بوضوح الاتجاه المعروف باسم «الواقعية السحرية». هناك أيضا أليخوكاربنتير من كوبا، وله مجموعة قصصية فى غاية الأهمية هى «الخطوات المفقودة» (١٩٥٣) ورواية مدهشة هى «مملكة هذا العالم» (١٩٤٩). ويرى الكاتب البيروانى الشهير ماريو بارجس يوسا أن أليخوكار بنتير من

أهم من كتبوا فى اتجاه الواقعية السحرية (٣). وإذا كانت قارة أمريكا اللاتينية تضم عددا كبيرا من الدول والشعوب فإن نهضة الأدب فيها كان لابد أن تأتى شديدة التنوع والثراء، ومن ثم فإن الأسماء كثيرة ويصعب جدا حصرها، لكننا فى هذه العجالة نقتصر على بعض الأسماء وبعض التوجهات، تاركين التفصيلات لفُرصٍ قادمة تتاح فيها مساحات أوسع.

ومما هو معلوم أن الرواية فى أمريكا اللاتينية مع الأجيال التالية لذلك الجيل الرائد خطت خطوات واسعة وحظيت بشهرة عالمية لا مثيل لها، ولعل من الأوفق أن نتوقف، بإيجاز شديد، عند أربع حركات تجديدية أو اتجاهات بارزة هى: ١- الواقعية الاجتماعية التى تأثرت إلى حد ما بكتاب من أمثال إميل زولا، وبلزاك، وكلارين وجالدوس، ومن أبرز ممثليها البيروانى خوسيه ماريا أرجيداس (١٩١١ - ١٩٦٩)، والمكسيكى كارلوس فوينتيس (١٩٢٨ -)، والبيروانى أيضا ماريوبارجس يوسا (١٩٣٦ -). ٢- الواقعية النفسية وهى التى تستخدم تقنيات مرتبطة بالحلم، وتعبر عن اللاشعور، وتيار الوعى، والخيال الجامح، واستبطان الذات. ومن أبرز ممثلى هذا التيار أدولفو بيوكاساريس، وخوسيه روبن روميرو، وبدرو برادو، وإدوارد باريوس. ٣- الواقعية السحرية ويمثلها جابرييل جارثيا ماركيز (١٩٢٨ -)، وخوان رولف، وخوليو كورتاثار. ٤- الواقعية البنائية، ولها تجليات كثيرة فى الأدب الروائى

فى أمريكا اللاتينية لدرجة أن النقاد رصدوا فيها ما يقرب من عشرة اتجاهات منها التعبير عن القبح، والتعامل مع اللغة وكأننا فى معمل، ومحاولة فهم الواقع المتعالى، والقصة الجديدة أو اللاقصة، والتعبير عن اللامنطق، والتجديد الظاهرى للواقع.. الخ. وكل هذه الاتجاهات أثرت وتثرى حاليا أدب أمريكا اللاتينية لأن هناك الآن عدداً كبيراً من الأجيال تتلاقى إبداعاتها منهم من هو مولود فى العقد الثالث من القرن العشرين ومازال يكتب ويؤثر بقوة وفعالية مثل جارثيا ماركيز. أما ماريو بارجس فمازال فى قمة نضجه، وقد صدرت له فى الفترة الأخيرة رواية جديدة تحمل عنوان «حفلة التيْس» (٤) La fiesta del chiro بها شخصية عربية اسمها «سعدالله». وكنت قد طرحت عليه أثناء رحلة الأسكندرية سؤالا يقول: لماذا لا توجد شخصيات عربية فى رواياتك على نحو ما نجد عند كتاب آخرين من أمريكا اللاتينية؟. ومن أحدث الروائيين المكسيكى خوان توبار المولود عام ١٩٤١، ومن أهم أعماله «أسرار المملكة» (١٩٦٦)، و«الفتاة فى الشرفة» (١٩٧٠)، و «الجحيم الرهيب» (١٩٧٥) عن الحياة التى لم تعد تحتمل فى المدينة، وخاصة مدينة مكسيكوسيتى التى تعد من أكبر المدن وأكثرها تلوثا وأكثرها امتلاء بالسكان. هناك أيضا المكسيكى خوسيه أغسطين (١٩٤٤) وكانت أولى رواياته هى رواية «المقبرة» (١٩٦٤) وبطلها شاب فى مقتبل العمر ومن أشهر ما كتب رواية «الوقت

يتأخر» (١٩٧٣) التى تفحص ما يمكن أن نسميه تدمير الذات عن طريق إدمان المخدرات. هناك كذلك كارلوس مونتيمايور (١٩٤٧) الذى تحدثت عنه فيما سبق. وإذا تركنا المكسيك وانتقلنا إلي بلاد أخرى نجد النيكاراجوى سيرخيو راميرث (١٩٤٢) وقد عرف بانتمائه للجبهة الساندينية التى قضت على الحكم الدكتاتورى لعائلة سوموسا. ومن أبرز أعماله «زمن السطوع» (١٩٧٠) و«هل خفت من الدم» (١٩٧٧). وفى كوبا ظهر من الجيل الجديد إدوارد هيراس (١٩٤١) صاحب أعمال «الحرب كان لها ستة أسماء» (١٩٦٨) و«الخطوات على العشب» (١٩٧٠). هناك أيضا رينالدو أريناس (١٩٤٣) الذى نفى عام ١٩٨٠ والذى مزج بين الواقع والخيال فى عمله «العالم المبهر» (١٩٦٩). وهو فى هذه الرواية يدين الحرية المقيدة فى كوبا فى عهد فيديل كاسترو الذى امتد منذ الستينيات إلى الآن. وفى روايته «البحر مرة أخرى» الصادرة عام ١٩٨٢ نجد رجلا وامرأة من كوبا يعودان إلى الجزيرة ويمكثان بها ستة أيام ويعانيان ما طرأ عليها من تغيرات. أما فى روايته «النجم الأكثر تألقا» (١٩٨٤) فإنه يقدم حياة شخص شاذ فى أحد معسكرات الاعتقال. ولاشك أن الأجيال الشابة فى كوبا لديها إبداعات مهمة ولافتة للنظر وكثير منها يرصد التغيرات التى حدثت في المجتمع فى عهد فيديل كاسترو، وبعضها يشايع النظام أو يقف ضده، لكنها جميعا فى النهاية تدخل ضمن الإبداعات الجديدة

لأجيال تحاول مواصلة الطريق بنفس القوة التى وجدت لدى الأجيال السابقة التى حازت شهرة عالمية.

وفى سانتو دمينجو تبرز أسماء بدرو بيرخيس وروايته «لن تجد إلا الرماد» (١٩٨٠)، وهاف سيرل (١٩٤٧) وروايته «الدكتاتور» (١٩٧٨). وفى جواتيمالا نجد دانتى ليانو (١٩٤٨) وفيكتور مونيوث (١٩٥٠)، وماكس آراوخو (١٩٥٠) وأدولفو مينديث (١٩٥٦). وبالطبع كل هذه أسماء شابه مازالت تكتب وتحاول أن تحفر لنفسها مكانة قوية فى إبداع الأدب.

ولاشك أن القصة القصيرة تحظى هى الأخرى بمسيرة قوية ومتأصلة وكل هذا يحتاج منا إلى مواصلة التعرف على ما يحدث فى هذه القارة المدهشة.

ولاشك أن «الواقعية السحرية» تُمثِّل أحد الاتجاهات المهمة فى الرواية فى أمريكا اللاتينية خلال القرن العشرين، وقد حصلت على شهرة عالمية لا مثيل لها، لأسباب كثيرة تحاول هذه الدراسات أن توضحها، مثلما تحاول أن تتغلغل فى خصائص هذا الاتجاه، وجذوره، والعوامل التى أدت إلى ظهوره. ومما يجدر ذكره هنا أن الواقعية السحرية لها صلة قوية بثقافتنا وتراثنا، خاصة إذا عرفنا أن معظم ممثلى هذا التيار تحدثوا عن شغفهم بحكايات «ألف ليلة وليلة» وتأثيرها الكبير عليهم، لدرجة أن الكاتب الأرجنتينى الشهير خورخى لويس بورخيس كان يحمل كتاب الليالى معه - ضمن بضعة كتب أخرى - أينما حل. وفضلا عن

ذلك فإن الواقعية السحرية موجودة فى بعض الأعمال الروائية العربية المعاصرة. ولا ريب أن إحساسنا بذلك هو الذى جعل المسئولين عن مجلة «القصة» يصدرون ملفا خاصا عن الواقعية السحرية فى القصة المصرية (العدد ١٠٤ أبريل - مايو - يونيه ٢٠٠١). وقد أحسست خلال قراءتى لهذا الملف أن تيار الواقعية السحرية مازال يحتاج إلى فيض من الدراسات تتناول جذوره القديمة، ونشأته الحديثة، وازدهاره المثير للانتباه فى بلدان أمريكا اللاتينية، وكبار ممثليه فى هذه القارة، وغير ذلك من قضايا مهمة حاولت الاقتراب منها على مستوى النظرية وعلى مستوى التطبيق. الكتاب إذن مجرد جهد متواضع للوقوف على بعض الجوانب البارزة فى الواقعية السحرية. ولعلى بهذه المقاربات أسهم فى التعريف بجزء محدود من الأدب المكتوب باللغة الإسبانية خلال القرن العشرين، وهو أدب كانت له أصداء عالمية واسعة.

هوامش

(١) دامسو ألونصو، شعراء إسبان معاصرون، طبعة جريدوس، مدريد، ١٩٧٨، ص ٥١.
(٢) أنطونيو بلانش، الشعر الصافى الإسبانى، طبعة جريدوس، مدريد، ١٩٧٦، ص ١٠٢.
(٣) هذا الكلام قاله لى ماريو بارجس أثناء رحلة صحبته فيها إلى مدينة الأسكندرية فى أوائل فبراير عام ٢٠٠٠. انظر الفصل الأخير من هذا الكتاب.
(٤) ترجم هذه الرواية فور صدورها الصديق صالح علماني، من سوريا، على الرغم من أنها تربو على ستمائة صفحة وجدير بالذكر أن ماريو بارجس من مواليد عام ١٩٣٦.

والله ولى التوفيق

د. حامد أبو أحمد
مصرالجديدة فى ٢٠/١١/٢٠٠١

فى الواقعية السحرية

الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية



خلال الرحلة التى قمت بها فى أول فبراير عام 2000 مع الروائى الكولومبى العالمى ماريو بارجس يوسا إلى الأسكندرية سألته عن الواقعية السحرية فقال: «فيما يتعلق بالواقعية السحرية لا أحد يستطيع أن يعّرفها بطريقة محددة وحاسمة؛ فالبعض يقول إن أليخوكار بنتير هو أكثر من قدم هذا العالم الذى لا يمكن أن نسميه واقعيا ولا يمكن أن نسميه فانتازيا. ومن هنا نشأ مصطلح «الواقعية السحرية»، أى الجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والفانتازيا. جارثيا ماركيز أيضا ارتبط اسمه بهذا الاتجاه، ربما بشكل أوسع، لكن الحقيقة هى أن كل قصاص، فى داخل هذا الإطار، له عالمه الخاص. فخوان رولف له عالمه المختلف، وكذلك خورخى لويس بورخيس، وكل منهما مختلف عن عالم جارثيا ماركيز. فعالم بورخيس - على سبيل المثال - مأخوذ من ثقافات عديدة، على العكس من عالم ماركيز الذى يقتصر على الصنعة الروائية. يعنى هذا أنه ليس هناك شكل واحد يجمع كل الكتاب فى صفة واحدة. ثم إن الواقعية السحرية ليست تراثا خاصا بأدب أمريكا اللاتينية. ففى إسبانيا نجد فى قصص الفرسان فانتازيا كثيرة مثلما نجد عند جارثيا ماركيز. كذلك فى الأدب الألمانى وفى الأدب الفرنسى. وبالنسبة للأدب العربى

تعرف أن بورخيس العارف الكبير بهذا الأدب استخدم كثيرا من العناصر الخيالية الموجودة فى «ألف ليلة وليلة» لصياغة أدبه. وعندئذ سألته مرة أخرى: ولكن لماذا ارتبطت هذه التسمية بأدب أمريكا اللاتينية خلال نصف القرن الأخير؟ فأجاب: لعل ظهور عدد كبير من كتاب أمريكا اللاتينية فى الخمسينيات هو الذى أدى إلى توثيق هذا الارتباط».

وهذه الكلمة لماريو بارجس يوسا تدلنا على أن الخلاف حول الواقعية السحرية كبير جدا. وقد كثر الجدال والخلاف إلى درجة أن أحد النقاد وهو أمير رودريجيث مونيجال Emir R. Monegal وصف الجدال حول الواقعية السحرية بأنه يشبه حوار الطرشان: الجميع يتكلمون ولا أحد يستمع (١). وهذا الاختلاف الواسع يعكسه بصورة واضحة الربط بين هذا التوجه وأشياء أخرى كثيرة مثل الربط بين السحرى والعجائبى، أو بين السحرى والأسطورى، أو بين الواقعية السحرية والسيريالية. وإذا كان التوسع كبيراً حول مفهوم الأسطورة، وحول مفهوم السيريالية، وحول مفهوم العجائبى فإننا ندرك إلى أى مدى يكون هذا المفهوم أكثر اتساعا حول الواقعية السحرية. بل إن الناقد الفرنسى الشهير تيڤيتان تودوروف Tzvetan Todorov، فى مقال له منشور عام ١٩٧٨ تحت عنوان «ماكوندو فى باريس» قال إن وجود عناصر «فوق طبيعية» يمثل أحد المظاهر البارزة فى رواية «مائة عام من العزلة». ولكن هذا العنصر فوق الطبيعى لا يتم تناوله هنا على نحو ما يحدث فى الأدب العجائبى،

عـالم الحكايات التى تسكن فـيـهـا الجنيَّات والحـوريات والعفاريت، وذلك لأن كتاب ماركيز يمثل عالمنا المعاصر، وليس أى عالم آخر. كما أن هذا العنصر لا يدخل ضمن الفانتازى، وهو هذا العالم فوق الطبيعى Sobrenatural الذى تؤدى مشاهده إلى إثارة الشكوك والتذبذب لدى الشاهد غير المصدق، وذلك لأنه فى «مائة عام من العزلة» لا أحد يشك فى واقع الأحداث فوق الطبيعية» (٢). أى أن تودوروف يرى، استناداً إلى براهين تبدو مقنعة، أن الواقعية السحرية عند جارثيا ماركيز مختلفة تماما عن الواقعى وعن الفانتازى. ومع ذلك فإن الغالبية العظمى من النقاد فى أمريكا اللاتينية قد ربطوا بين السحرى والعجائبى. ومن هؤلاء خواكين ماركو فى كتابه عن «أدب أمريكا اللاتينية - من الحداثة إلى أيامنا»، حيث رأى أن من بين المفاجآت العديدة التى انطوت عليها رواية «مائة عام من العزلة» التناول الذى حدث لما هو سحرى وما هو عجائبى. وهما أمران كان عصر النهضة الأوربية قد وقف ضدهما واعتبرهما من مخلفات العصر الوسيط عندما نادى بشعار سيادة العقل. ولكن العالم السحرى، على الرغم من ذلك، ظل موجوداً فى عناصر فولكلورية عديدة استمرت بصورة عملية إلى أيامنا، وبصفة خاصة فى الثقافة الشعبية التى احتفت بالسحر، والرُّقَى، والتعاويذ وكانت لها جذورها الممتدة فى العصر الوسيط. وقد حورب هذا التوجه بشدة من قبل محاكم التفتيش، وعصر التنوير فى القرن الثامن عشر،

والوضعية المنطقية، ولكن الاهتمام بهذا العالم السحرى الغامض لم ينقطع أبداً (٣) وهذا صحيح لأننا نعرف أن ظهور الحركة الرومانتيكية فى أوربا فى بدايات القرن التاسع عشر كان يمثل رد الفعل المباشر تجاه دعوة عصر التنوير إلي استخدام العقل الخالص فى كل المجالات، والنظر إليه بوصفه المنهج الوحيد الذى ينبغى أن نواجه العالم من خلاله. ولكن المفكرين الذين جاءوا بعد ذلك فى انجلترا وفرنسا وألمانيا وغيرها من بلدان أوروبا شككوا فى قدرة العقل الخالص على مواجهة كل مشاكل العالم وأكّدوا على أهمية الفانتازيا، والخيال، والقوى اللاعقلانية للروح. وكما يقول لاثارو كاريتير وكوريا كالديرون فإن الرومانتيكيين انطلقوا يبحثون عن أعمال أقل اكتمالا وأقل التزاما بالقواعد، لكنها أكثر عمقا، وأكثر حميمية وإيحاء، وأكثر التصاقا بالقلب. لقد نقّبوا عما هو مجهول وسحرى، وفرضوا بالكامل حقوق المشاعر. وكان شعارهم هو الحرية فى كل مجالات الحياة (٤) ومعروف أيضا أن ازدهار الرومانتيكية قد حدث فى نفس الفترة التى ازدهر فيها اتجاه الوضعية العلمية أو المنطقية. ومعنى هذا أن هذه المناطق المجهولة والسحرية فى حياة الإنسان ظلت فى حالة شد وجذب بالنسبة للاتجاهات الأخرى وأهمها التيار العقلانى إلى أن جاء القرن العشرون وحدث فيه نوع من التصالح أو تبادل التأثير والتأثر بين التيارين، فوجدنا العلماء التجريبيين يهتمون بالاكتشافات المهمة فى علم النفس

ومعظمها كان يبحث فى مناطق غامضة، ومجهولة، وسحرية مثل اللاشعور وتيار الوعى وما إلى ذلك مما يمثل العالم الباطنى للإنسان. ووجدنا الفنون والآداب تتبارى فى تقديم المدارس الطليعية التى ختمت بالسيريالية فى العقد الثالث من القرن العشرين، وتلتها تيارات أخرى تنزع هذا النزوع بل تزيد فيه تعمقا وإيغالا مثل الواقعية السحرية، وشعر السبعينيات وغيرهما وهى كلها تيارات تنحو نحواً غير عقلانى. وهكذا يُسهم كتاب أمريكا اللاتينية فى إثراء الثقافة العالمية وتعميقها ومنحها أبعاداً جديدة ومهمة فى زمن صار فيه التنافس على أشده بين ثقافات العالم.

وقد ظهرت الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية فى فترة متقدمة من القرن العشرين، ويتضح هذا من الأسماء التى مثّلت هذا الاتجاه، وهى - عادة - تتركز فى ستة هم: أليخوكاربنتيير، وميجيل آنخل أستورياس، وخورخى لويس بورخيس، وخوليو كورتاثار، وخوان رولف. وجابرييل جارثيا ماركيز. وفيما يلى نبذة قصيرة عن كل واحد منهم:

فأليخو كاربنتيير Alejo Carpentier كاتب من كوبا ولد عام ١٩٠٤ وتوفى عام ١٩٨٠. كان روائيا، وقصّاصا، وكاتب مقال، وموسيقيا، ودبلوماسيا. اشترك فى إنشاء «مجلة التقدم» (١٩٢٧ - ١٩٣٠) التى كانت لسان الأدب الكوبى الطليعى. واضطرته معتقداته السياسية للعيش منفيا فترة طويلة من حياته فى باريس وهايتى وفنزويلا. ولكنه بعد سقوط الدكتاتور باتستا عمل فترة فى

باريس سفيراً لبلاده. وقد حصل على عدد من الجوائز العالمية مثل جائزة ألفونصو ريس عام ١٩٧٥، وجائزة ميجيل دى سربانتيس عام ١٩٧٧. والجائزة الأخيرة ينظر إليها على أنها «نوبل» اللغة الإسبانية. ويقال إن أليخو كاربنتير هو أول من صاغ مصطلح «الواقعى العجائبى»، حيث ورد هذا المصطلح فى تقديمه لروايته المهمة «مملكة هذا العالم»، وهى رواية تجمع بين الواقع والحلم والعقل والخيال والتاريخ والحكاية الخرافية والحياة والموت وكأنها لوحة فاخرة، سحرية ومجازية، وحاملة مفاهيم تضرب فى عالم ثقافى شديد التميز. ورواية «مملكة هذا العالم» نشرت عام ١٩٤٩، وتلتها أعمال أخرى مهمة مثل رواية «عصر الأنوار» (١٩٦٢) والمجموعة القصصية «الخطوات المفقودة» (١٩٥٣) وغيرهما.

أما ميجيل آنخل أستورياس فهو كاتب من جواتيمالا. ولد عام ١٨٩٩ وتوفى عام ١٩٧٤. وكان قصاصا، وشاعراً، ومسرحيا، ومحاميا، وصحافيا، ودبلوماسيا. درس فى فرنسا خلال الفترة من عام ١٩٢٤ إلى عام ١٩٣٦ تحت إشراف جورج رينو. وخلال هذه الفترة ترجم، بالتعاون مع المكسيكى خوسيه ماريا جونثاليث دى ميندوثا كتاب «البوبول ڤوه Popol Vuh وهو الكتاب المقدس عند هنود الكيتشى quichés فى جواتيمالا. وقد عانى أستورياس من الاضطهاد فترات طويلة من حياته منذ أن كان طالبا وذلك بسبب أفكاره السياسية وانضمامه للجماعات

المناهضة للحكومات الدكتاتورية لكنه فى بعض الفترات عمل فى مناصب مهمة فى السلك الدبلوماسى. وقد حصل على جائزة لينين للسلام عام ١٩٦٦، وعلى جائزة نوبل للأدب عام ١٩٦٧. ومن أهم أعماله فى القصة القصيرة «حكايات من جواتيمالا» (١٩٣٠). وله أعمال في الشعر والمسرح والدراسات الأدبية، ولكن الشهرة جاءته أكثر من الرواية، وأهم أعماله فيها «السيد الرئيس» (١٩٤٦) و«رجال من الذرة» (١٩٤٩) و«الريح القوية» (١٩٥٠)، و«البابا الأخضر» (١٩٥٤)، و«عيون الميتين» (١٩٦٠). ورواية «السيِّد الرئيس» عن الدكتاتور فى أمريكا اللاتينية، وقد كتبها أثناء إقامته فى باريس، وانتهى منها عام ١٩٢٨، ويقال إنه راجعها تسع عشرة مرة، ولكنه لم ينشرها إلا عام ١٩٤٦ فى المكسيك على نفقته الخاصة، ثم نشرها له الناشر الأرجنتينى الشهير جونثالو لوسادا عام ١٩٤٨ بتوصية من صديقهما المشترك الشاعر الشيلى بابلونيرودا. وقد ذكر الناقد جيرالد خ. لانجويسكى فى كتابه «السيريالية فى الإنتاج القصصى فى أمريكا اللاتينية» أنها أول رواية سيريالية ناضجة فى القارة المذكورة. وقد أشرنا من قبل إلى أن كثيرا من النقاد يطابقون بين السيريالية والواقعية السحرية ولكننا - على أية حال - سوف نناقش هذا الموضوع بشىء من التفصيل فى سطور قادمة. ورواية «السيد الرئيس» - كما أسلفت - هى رواية عن الدكتاتورية، ولا شك أن لها مضمونا فى هذا

الموضوع المهم الذى شغل جانبا كبيرا فى أدب أمريكا اللاتينية خلال القرن العشرين، ولكن الكاتب لا يكتفى بالمضمون أو يسرده بطريقة تقليدية، وإنما يقربنا إليه باستخدام مجموعة من الوسائل كانت المدارس الطليعية فى فرنسا وإسبانيا وانجلترا وألمانيا وغيرها من بلدان أوربا وأمريكا قد غرستها فى مجال الكتابة الأدبية سواء فى الشعر أو فى الرواية أو فى القصة القصيرة أو المسرح. من هذه الوسائل المدخل الصوتى ولهذا نجد أول جملة فى الرواية تأتى على النحو التالى، ونفضل كتابتها بلغتها الأجنبية كى يتضح مغزاها لأنها مجرد تكرار لكلمات واحدة أو متشابهة. تقول: ...i Alunbra, lumbre de alumbre, lu zbel de piedralumbre وتتكرر هذه الألفاظ على طول الفقرة الأولى المكونة من ثمانية سطور. كما ترد كثيرا فى الرواية ألفاظ مكررة بدون معنى مثل : "Erre, erre, ere" أو "Erre - e - er - e - er - e - erre" أو محاكاة أصوات الحيوان مثل "isimbarán, bún, bún, simbarán!"، وهكذا على امتداد الرواية. ويتصل بهذا استخدامه للغة إبداعية من نوع خاص يتفق مع طبيعة الموقف وتبلغ فى كثير من لأحيان صفاء اللغة الشعرية. هناك أيضا الاستخدام الموسع للمونولوج الداخلى وتيار الوعى، وكسر التراتب الزمانى والتراتب المكانى، وتكبير المنظر أو ما يسمى بالجروتسك "grotesco" وتشويه شخصية الدكتاتور بحيث يبدو مثيراً للاشمئزاز والسخرية،

ولوى الحدث حتى لا يكون صورة فوتوغرافية للواقع، وغير ذلك من وسائل أجاد الكاتب استخدامها فى رواية «السيد الرئيس»، ويقال إنه استخدمها بشكل أكثر نضوجا فى روايته التالية «رجال من الذرة»، وإن كانت طبيعة هذه الدراسة لا تسمح لنا الآن بتحليل، ولو موجز، لهذه الرواية المهمة. وقد حدد ميجيل آنخل أستورياس مفهومه للواقعية السحرية فى كلمات نقلها عنه لويس لوبيث مونيجال (٦) تقول: «ليس ثمة فى عقلية ابن البلد البدائية والطفولية أى تفريق بين الواقعى واللاواقعى، بين ما هو حلم وما هو معيش، وهذا يؤدى إلى خلق مزيج هو بالفعل الجزء السحرى الذى استفدت منه فى كتابة قصصى».

أما خورخى لويس بورخيس فهو من مواليد الأرجنتين عام ١٨٩٩ وتوفى منذ سنوات قليلة. كان شاعراً وقصاصا وكاتب مقال. انتقل مع أسرته عام ١٩١٩ إلى إسبانيا واشترك فى أنشطة الحركة الطليعية المسماة بالماورائية ultraismo وكان يقودها فى ذلك الوقت كاتب اسمه كانسينوس آسينس وعند عودته إلى الأرجنتين أسس مجلتى Proaو Prisma ونشر أول مجموعاته الشعرية. وفى سنة ١٩٢٥ ظهرت أول مجموعة مقالات له تحت عنوان «تفتيشات inquisiciones» ثم توالت أعماله بعد ذلك، والتى من بينها «قمر فى المواجهة» و «التاريخ العالمى للفضيحة» و «الألف» وسواها. وفى عام ١٩٥٥ بدأ بورخيس مرحلة جديدة فى حياته بعد إصابته بالعمى، حيث

عاد إلى الشعر، وصدرت له أعمال مهمة أخرى مثل «كتاب الرمل» الذى نشر عام ١٩٧٥. وقد جمع بورخيس فى أعماله بين الأسطورى والفانتازى والميتافيزيقى مع خلفية ثقافية رفيعة تضرب فى جذور الثقافات العالمية ومن بينها الثقافة العربية. وكان بورخيس من أشد المعجبين بكتاب «ألف ليلة وليلة». وقد قرأت فى الحوارات التى أجريت معه أنه كان يحمله دائما فى سفرياته ضمن ستة أو عشرة كتب لا يتحمل أن تكون بعيدة عنه. ويرى النقاد فى أمريكا اللاتينية أن دوره كان حاسما فى عملية التحول الأدبى الخطيرة التى بدأت تحدث فى الأدب الأمريكى اللاتينى ابتداء من عام ١٩٦٠. وقد ترجمت أعماله لمعظم اللغات العالمية ومن بينها اللغة العربية. وشهرته كما هو معروف - فى بلادنا العربية لا تقل عن شهرة أى كاتب عربى كبير.

نأتى إلى خوليوكورتاثار فنجده من مواليد عام ١٩١٤. كان روائيا وشاعراً وكاتب مقال. وهو أرجنتينى، لكنه ولد فى بلجيكا عندما كان أبوه يعمل فى المجال الدبلوماسى. وقد بدأ نشاطه فى الأدب بنشر كتاب فى الشعر باسم مستعار هو خوليو دينيس، تلته مسرحية «الملوك» عام ١٩٤٩. ولكنه لم يحظ بالشهرة شاعراً ولا كاتبا مسرحيا، بل عرف بعد ذلك قصاصا وكاتبا روائيا. ومن أهم أعماله الروائية والقصصية : "مصارع السيرك" (١٩٥١) و «نهاية اللعبة» (١٩٥٦)، و «الأسلحة السرية» (١٩٥٩) و «رايويلا» ١٩٦٣، و «كتاب مانويل» (١٩٧٣) و «شخص

يمشي من هنا » (١٩٧٧)، و «المدعو لوكاش» (١٩٧٩).
وقد توفي كورتاثار في فبراير عام ١٩٨٤. وقد قال عنه الناقد خواكين ماركو: إنه أكبر كتاب الأرجنتين بعد بورخيس. ويقول إن أعمال كورتاثار مشتقة من أعمال بورخيس. وبورخيس نفسه ذكر في بعض حواراته الزيارة التي قام بها كورتاثار إليه عندما كان رئيسا لتحرير مجلة «حوليات بوينوس أيرس»، وذلك في عام ١٩٤٦. ولكن بورخيس كان يمثل فقط أحد مصادره أو استلهاماته لأنه من المعروف أنه تأثر أيضا بكافكا، وميلر، وإدجار ألن بو، وأندريه جيد، وألبير كامي وغيرهم (٧)، ليقدم بعد ذلك إبداعاته المهمة في الأدب المكتوب باللغة الأسبانية، واستحق أن يحفر لنفسه مكانا مهما ضمن تيار الواقعية السحرية.

أما لخوان رولف فهو كاتب مكسيكي من مواليد عام ١٩١٨ وهو روائي وقصاص ومصور، وكاتب سيناريو. ومعظم أعماله في السيناريو لكنه حاز شهرة عالمية برواية ومجموعة قصصية. الرواية هي «بدرو بارامو»، وقد صدرت عام ١٩٥٥، والمجموعة هي «سهل يحترق» (١٩٥٣). وقد عمل ممثلا في فيلم عنوانه « في هذه القرية لا يوجد لصوص». ومن العجيب أن يمنح عمل واحد لكاتب موقعا متميزاً في الأدب العالمي. لكن هذا ليس عجيبا في الأدب العالمي لأنه ليس مصابا بداء الشللية المقيتة والأمراض الأخرى المنتشرة عندنا والتي لا دواء لها. ولهذا من السهل

جدا أن تجد كاتبا يحصل على الجائزة التقديرية أو القومية للأدب بأول رواية له، كما حدث مع الروائى الإسبانى لويس لانديرو (من مواليد عام ١٩٤٨) وروايته «ألعاب العمر المتأخر» التى نشرت فى أوائل التسعينيات من القرن الماضى. أيضا لم يكن صدر لماريو بارجس يوسا إلا مجموعة قصصية هى «القادة» ورواية هى «المدينة والكلاب» فى أوائل الستينيات ومع ذلك جعله الناقد لويس هارس Luis Harss عاشر عشرة أدباء من أمريكا اللاتينية درسهم فى كتابه «أدباؤنا» Los Nuestors الصادر عام ١٩٦٥. خوان رولف كذلك اعتبر واحداً من أهم كتاب «الواقعية السحرية» بروايته المذكورة «بدرو بارامو» التى أعادت إحياء أساطير قديمة جميعها هيلينية، وغيرت تراتب الزمان، وحلت الأسطورة محل التاريخ، وتحركت المناظر بدافع العالم الداخلى للشخصيات وصارت النظرة إلى المكان نظرة شعرية وكأنها صادرة من عالم الأحلام. وقد شغل رولف فى كتاب هارس المكان السابع وجاءت الدراسة عنه تحت عنوان «خوان رولف أو الأسى بدون اسم».

وأخيرا نصل إلى جابرييل جارثيا ماركيز، ولن نتوقف عنده طويلا لأن هذه الدراسة سوف تتضمن أشياء كثيرة عنه بوصفه أبرز كُتّاب الواقعية السحرية إلى الدرجة التى صار بها هذا الاتجاه شبه مرتبط باسمه. إضافة إلى أن شهرته فى العالم العربى تكاد تضاهى شهرة نجيب محفوظ، وكل أعماله ترجمت إلى اللغة العربية، وهذا بالطبع يدل على

تقدير واضح لأعماله. ويكفى أن نقول إنه من مواليد كولومبيا عام ١٩٢٨ وأن من أهم أعماله «الكولونيل لا يجد من يكاتبه»، و «مائة عام من العزلة» و «خريف البطريرك» و «الحب فى زمن الكوليرا» و «الجنرال فى متاهته» و «الحب وشياطين أخرى» وغيرها وغيرها وهى كلها أعمال قوية ومهمة، وهذا أمر لا يتوفر إلا لعدد محدود من الكتاب الحقيقيين الكبار.

بين «الواقعية السحرية» و «السيريالية»

أشرنا من قبل إلى ثلاثة ارتباطات للواقعية السحرية: الارتباط الأول مع السحرى والعجائبى، وقد فصلنا القول نسبيا فى هذا الشأن، وإن كنا نحس أنه مازال يحتاج إلى درس أطول، ورأينا كيف اعترض تودوروف على هذا الارتباط من واقع قراءته لرواية «مائة عام من العزلة». الارتباط الثانى مع السيريالية، وهو ما سنفصّله فى السطور التالية. والارتباط الثالث مع الأسطورة، فيما يتعلق بالصلة مع السيريالية وجدنا أن أهم من درس هذا الموضوع - فيما هو موجود لدينا من مراجع - هو جيرالد خ. لانجويسكى فى كتابه المذكور عن «السيريالية فى الأدب القصصى فى أمريكا اللاتينية»، حيث قال إن فرانز روه Franz Roh عندما صاغ مفهوم «الواقعية السحرية» كان ذلك فى فترة شهدت تأثيراً طاغيا للدادائية والسيريالية فى كل أنحاء أوربا. وأنا حقيقة لم أعثر على تاريخ صياغة فرانز روه لهذا

المصطلح، ولكننا نعلم أن السيادة الطاغية للدادائية والسيريالية حدثت خلال عقد العشرينيات من القرن الماضى. ومعنى هذا أن روه يمكن أن يكون قد صاغ مصطلح «الواقعية السحرية» فى تلك الفترة. ومن هنا يستخلص لانجويسكى أن هذه الصياغة فى حد ذاتها تعكس الصلة القوية بين الواقعية السحرية والسيريالية. وأحب أن أوضح هنا أيضا أن السيريالية كانت تمثل المرحلة الأخيرة فى المدارس الطليعية مثل الابتداعية، والمستقبلية، والماورائية وغيرها، وكانت الدادائية هى المدرسة السابقة مباشرة على السيريالية وصاحبة التأثير الأكبر فى ظهورها لدرجة أن بعض النقاد اعتبروا الدادائية والسيريالية وجهين لعملة واحدة. نعود إلى لانجويسكى فنجده يستدرك على ما سبق أن عرض له قائلاً: «وأنا بهذا لا أريد أن أساوى بين «الواقعية السحرية» والمدرستين المذكورتين، ولكنى أقول إن علاقتها - على الأقل بالسيريالية - علاقة حميمة جدا. وإضافة إلى ذلك فإن كثيرا من الكُتّاب الذين يحسبون ضمن تيار الواقعية السحرية ينظر إليهم كذلك على أنهم سيرياليون، مثل ميجيل أنخل أستورياس، وخوليو كورتاثار، وأليخو كاربنتير، وإرنستو ساباتو. وهؤلاء جميعا اعترفوا بأنهم كانوا متأثرين بالسيريالية الفرنسية. ولهذا يرى لانجويسكى أن السيريالية كانت حركة متغلغلة، وأننا يمكن أن نعثر على خصائصها تحت أسماء ومسميات أخرى سواء فى أمريكا اللاتينية أو فى غيرها، كما أن

تأثيرات هذه الحركة وأهميتها لم تدرك أو لم تبحث بعد بالكامل. ويشير لانجويسكى أيضا إلى أن خورخى لويس بورخيس كتب بعض أعماله مثل «قصص خيالية» Ficciones (١٩٤١) و «الألف» El Aleph (١٩٥٠) على الطريقة السريالية. (٨)

ولعله من الأنسب فى هذا الصدد أن نشير - مجرد إشارة - إلى بعض خصائص السيريالية وفقا لما عرضها أندريه بريتون عام ١٩٢٤ فى بيانه Manifiesto الشهير وهى: البحث عن العجائبى le merveillewx، وشعرية الحلم، وتمثيل اللاشعور، والكتابة الآلية، والصور الصادمة التجديدية، والتجريب الكامل من خلال اللغة. وهناك خصائص أخرى عرض لها النقاد بعد البيان المذكور مثل المونولوج الداخلى، والمشاهد الاستبطانية، والمونتاج، والسرد غير المرتب ترتيبا تعاقبيا، واستخدام مفردات متعددة المعنى، والاستعارات الصادمة وغير ذلك من تقنيات محدثة. وأنا أرى أن خاصية واحدة فقط مما ذكرناه هى التى تستبعد عند الحديث عن الواقعية السحرية وهى خاصية «الكتابة الآلية». وهذا - فى رأيى - يدل على الصلة القوية أو الارتباط الشديد بين الواقعية السحرية والسيريالية. ولو أننا عدنا إلى حوارات جارثيا ماركيز وخورخى لويس بورخيس وخوليو كورتاثار وغيرهم فسوف نجد الخصائص المذكورة موجودة عندهم. وإذا تركنا هذا الخصائص ورجعنا إلى المفهوم السيريالى للعالم فإننا نجده

يقوم على الاعتقاد فى المزج بين العناصر الواقعية والعناصر الخيالية أو الفانتازية للوجود الإنسانى. وهذا المفهوم هو نفسه مفهوم الواقعية السحرية، وسوف ندرس هذا الموضوع بتوسع عندما نقوم بالتطبيق على بعض أعمال جابرييل جارثيا ماركيز.

ومع ذلك فإن بعض النقاد رفضوا مسألة الارتباط بين الواقعية السحرية والسيريالية. ومن أبرز هؤلاء لويس ليال Luis leal فى دراستين له إحدهما عنوانها «التاريخ الموجز للأدب الإسبانى الأمريكى، نيويورك، ١٩٧١» والثانية عنوانها «الواقعية السحرية فى الأدب الإسبانى الأمريكى» وقد نشرت هذه الدراسة فى مجلة «دفاتر أمريكية، العدد ١٥٣، ١٩٦٧ ص ٢٣٢ - ٢٣٥. ومما جاء فى الدراسة الأخيرة عرضه للفروق السبعة بين السيريالية والواقعية السحرية، وتتمثل فيما يلى:

١- إن وجود الواقعى العجائبى هو الأساس فى ظهور أدب الواقعية السحرية.

٢- الواقعية السحرية هى أكثر من أى شىء موقف إزاء الواقع، ومن ثم يمكن التعبير عنها فى أشكال شعبية أو مثقفة، وفى أساليب مصوغة بدقة أو عامية، وفى أبنية مقفلة أو مفتوحة.

٣- فى الواقعية السحرية يتواجه الكاتب مع الواقع ويحاول أن يسبر غوره، وأن يكتشف ما هو سِّرى فى الأشياء، وفى الحياة، وفى الأفعال الإنسانية.

٤- فى الواقعية السحرية نجد الأحداث الرئيسية ليس لها تفسير منطقى أو سيكولوجى.
٥- الواقعى السحرى لا يحاول أن ينسخ (كما يفعل الواقعيون) أو يجرح الواقع (كما يفعل السيرياليون) ، وإنما يحاول أن يقتنص السر الذى ينبض فى الأشياء.
٦- وفى الأعمال ذات التوجه الواقعى السحرى نجد المؤلف فى غير حاجة إلى تبرير ما هو سِّرى فى الأحداث.
٧- والكاتب الواقعى السحرى لكى يقتنص أسرار الواقع يسمو بأحاسيسه نحو حالة قصوى تسمح له بالتنبؤ بالصبغات غير الملحوظة للعالم الخارجى، هذا العالم متعدد الأشكال الذى نعيش فيه.

ولا أملك فى تعليقى على هذه الدراسة وعلى الفروق السبعة إلا أن أقول إنها أدخل فى باب النقد الانطباعى منها فى باب النقد الموضوعى الذى يقارن بين الظواهر ويعرض لمختلف الآراء قبل أن يصل إلى استخلاص الأحكام والنتائج. وسوف نرى فى الأجزاء الباقية من هذه الدراسة كيف ذابت الفروق بين كثير من المذاهب والتيارات الأدبية التجديدية التى ازدهرت خلال القرن العشرين.

الواقعية السحرية والأسطورة:

لعبت الأسطورة دوراً فى غاية الأهمية فى الأدب والفن والثقافة بعامة خلال القرن العشرين حتى لقد أطلق بعض الكتاب على هذا القرن اسم «قرن الأسطورة». وقد رأينا

الأسطورة تدخل فى إبداعات الكثيرين منذ منتصف القرن التاسع عشر وربما قبل ذلك، كما نجد عند البرناسيين فى فرنسا، ومن بعدهم الرمزيين، وكذلك فى الثقافة الانجليزية عند إزرا باوند، وبعد ذلك عند ت. س. إليوت وسواهما. وفى إسبانيا نجد شعراء الحداثة وعلى رأسهم روبن داريو، ثم فيديريكو جارثيا لوركا من جيل ١٩٢٧. وفى ألمانيا عند راينر ماريا ريلكه وغيره. واستمرت الأسطورة مؤثرة جدا لدى شعراء أمريكا اللاتينية خلال القرن العشرين كما نجد عند أوكتابيوباث وبورخيس ومن الكتاب نجد ميجيل آنخل أستورياس، وإرنستو ساباتو، وخوان رولف، وكارلوس فوينتس وغيرهم من جيلهم أو الأجيال التالية. وكل هذا يؤكد الفكرة التى ذكرتها وهى أن القرن العشرين هو قرن الأسطورة. وكان بورخيس يقول: «الأسطورة فى مبدأ الأدب وفى منتهاه». فما هى الأسطورة؟ وللإجابة على هذا السؤال نلجأ أولا إلى بعض القواميس. يعرف قاموس أكاديمية اللغة الإسبانية الأسطورة بأنها «حكاية، أو قصة خيالية Ficcion مجازية، تأتى خاصة فى شكل دينى». ويعرفها قاموس أوسترال للغة الإسبانية بأنها قصة أو حكاية خرافية، أو اختراع فانتازى، أو شخصية استثنائية أو خرافية. ويعرفها القاموس المدرسى للغة الإسبانية بأنها التفسير الخرافى للظواهر الطبيعية وما فوق الطبيعى، أو حكاية تقوم على ذلك. وفى القواميس العربية نجد «لسان العرب» للعلأمة ابن منظور يفرد مساحة واسعة لمادة «سطر»

نقتصر منها على ما يتعلق بالأسطورة. يقول: وقال الزجّاج في قوله تعالى: «وقالوا أساطير الأولين» خبر لابتداء محذوف، المعنى وقالوا الذى جاء به أساطير الأولين، معناه سطره الأولون، وواحد الأساطير أسطورة.. والأساطير الأباطيل. والأساطير أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسطار وإسطارة بالكسْر، وأُسطير وأُسطيرة، وأُسطور وأُسطورة بالضم. ويقال سطر فلان علينا يسطر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. يقال هو يسطر مالا أصل له أي يؤلف. أما المعجم الوجيز لمجمع اللغة العربية بالقاهرة فيعرف الأساطير بأنها الأباطيل والأحاديث العجيبة. واحدتها أسطورة. وبالطبع لسنا فى حاجة إلى البحث أكثر من ذلك فى القواميس لأن الأسطورة أخذت مساحة واسعة فى أدب القرن العشرين حتى صارت أشهر من أن تُعرَّف. والجميع يعرفون أن جيل الريادة فى الشعر العربى المعاصر فى الخمسينيات، وخاصة بدر شاكر السياب، استلهموا الأساطير بصورة موسعة. وكان لويس عوض من قبل فى ديوانه «بلوتولاند» الصادر فى منتصف الأربعينيات تقريبا قد أسرف فى استخدام الأسطورة حتى ناءت بها قصائد الديوان. وفى الثقافة الغربية ظهرت كتب كثيرة عن الأسطورة، تدرس هذه الظاهرة منذ أفلاطون وأرسطو - بل من قبلهما - إلى الآن، ولا مجال الآن للإشارة إليها. ولكنها على كل الأحوال أدت إلى توسع كبير فى مفهوم الأسطورة، لدرجة أن بعض الكتاب فرق بين مفردة «أسطورة» ومفردة «أساطير» أى

بين المفرد والجمع. ولعل من أهم الكتب فى هذا المجال كتاب المفكر الألمانى إرنست كاسيرر Ernst Cassirer «الفكر الأسطورى» الصادر عام ١٩٢٥، وهو الجزء الثانى من ثلاثيته المعنونة «فلسفة الأشكال الرمزية». وينظر كاسيرر إلى الأسطورة على أنها طريقة للتفكير. وكان قد سبقه إلى ذلك فى القرن التاسع عشر الفيلسوف فريدريش شيلنج، الذى اعتبر الأسطورة طريقة فى التفكير. أى أن مفهوم الأسطورة قد تطور خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ليصبح نمطا من أنماط التفكير الإنسانى بعد أن كان ينظر إليها على أنها خرافة أو مجرد حكاية خرافية. وقد ظلت الأسطورة تقترب من التفكير العادى حتى صرنا الآن نقبل أى ظاهرة وكأنها جزء من الحياة العادية. وهذا أمر أفاض فيه كتاب أمريكا اللاتينية، سواء فى حواراتهم التنظيرية أو فى أعمالهم الإبداعية، لدرجة أننا فى «مائة عام من العزلة" مثلا نجد الأموات يتراسلون مع الأحياء، وفى «خريف البطريرك» ينهض الدكتاتور من موته ليعاقب كل من سمعهم يذمونه أثناء موته.. الخ.

ويفرق (أو يميز) ميشيل بالينثيا - روث فى كتابه عن «جابرييل جارثيا ماركيز» بين نوعين من الوعى هما الوعى الأسطورى والوعى العلمى بوصفهما أسلوبين لفهم هذا العالم وتفسيره. فالوعى الأسطورى، مثل أى نسق فلسفى، ما هو إلا نظرية للواقع، ولكنها على عكس الغالبية من هذه الأنساق نظرية معيشة ومجرَّبة من قبل كثير من الناس، ربما

داخل ثقافات كاملة، حيث تبحث فى مسائل عن الأصول، وتطور الأحداث الثقافية، ونهايتها، وعلاقة الإنسان بالعالم أو بالكون، وكذلك مع الآخرين (ومن هنا تأتى النظم الأخلاقية وقواعد السلوك فى المجتمع). هناك كذلك العلاقة مع الزمان والمكان، والخبرات المهمة مثل الموت والجنس، ومعنى القدر. وباختصار كل ما هو من أساسيات الواقع. أما بالنسبة للوعى العلمى فيمكن القول بأنه كان مهيمنا فى التاريخ الغربى، لكن ينبغى أن نعترف - والكلام لميشيل بالنثيا - بأن النظرية التقليدية حول الوعى العلمى قد وجهت إليها انتقادات كثيرة فى السنوات الأخيرة. والمهم أن النظرية العلمية بمفهومها التقليدى تقسِّم الواقع إلى ذات وموضوع، بمعنى أن هناك واقعا نشطا وحيويا (مثلما نجد عند الناس والحيوانات) وآخر سلبيا (مثل الأدوات التى نستخدمها وكذلك الكون المحيط بنا). وهكذا نجد فصلا بين الإنسان والطبيعة. وهذا عند الفلاسفة هو التمييز التقليدى بين العقل والعالم. فهو مفهوم ثنائى للواقع. ولاشك أن الوعى الأسطورى يختلف تماما عن ذلك لأنه يقوم على مفهوم أحادى: فكل الأشياء تعيش فى الواقع، وكل الأشياء حيوية أو ديناميكية. والطبيعة لا توجد أو تعمل بمعزل عن الإنسان وإنما هى بالأحرى فى حالة انسجام أو فى حالة صراع معه. ولهذا فإن العلاقة بين الإنسان والطبيعة، فى الوعى الأسطورى هى علاقة شخصية متعمقة. وإذا استخدمنا مصطلحات عالم اللاهوت مارتين بوبر Martin

Buber نجد أن الفرق بين الوعى الأسطورى والوعى العلمى يقوم على طبيعة الصلة بين الإنسان والطبيعة على النحو التالى: فى الوعى العلمى الصلة هى ذات/ موضوع، وفى الوعى الأسطورى ذات/ذات. أى أن الوعى العلمى ينظر إلى الإنسان نفسه على أنه شىء خارج عن نطاق العالم الذى حوله، ومن ثم يكون بالنسبة لهذا العالم مراقبا، أو باحثا، أو محتكرا أو ضحية. أما فى الوعى الأسطورى فإن الإنسان جزء من الكون، ويقوم بين الاثنين اتصال كامل حيث توصف الصلة بينهما أحيانا بأنها صلة بين عالمين هما العالم الأصغر (وهو الإنسان) والعالم الأكبر وهو الكون، أى أنها صلة بين الخاص والعام. وهكذا فإن الإنسان فى الوعى العلمى يحس بالعجز إزاء قوى العالم الأكبر، لكن فى الوعى الأسطورى يحدث العكس تماما لأن الإنسان فى هذا الوعى يمتلك قدرات لا نهائية (٩). ويبدو أن الإنسان خلال القرنين التاسع عشر والعشرين كان يبحث عن أى طريقة تقربه من السيطرة على العالم، ولعله وجد ذلك فى استخدام الأسطورة التى قدمت له إمكانيات هائلة للخروج من أسر الضرورة.

وقد رأى عدد من النقاد فى أمريكا اللاتينية، من بينهم بالنثيا - روث المشار إليه، أن الواقعية السحرية هى الوعى الأسطورى بالعالم. ففى الوعى الأسطورى نجد العالم، على الرغم من امتلائه بالأسرار، إلا أنه مفهوم. فليس ثمة أى حدث مفاجىء، أو أى حدث ليس له تفسير. فبعث الموتى،

ومسخ الحيوانات إلى أشخاص أو نباتات أو العكس، والتطابق بين الكون والمكان، وأبدية اللحظة، والحشر، كل هذا شىء عادى جدا. وهذا هو ما أطلق عليه النقاد «الواقعية السحرية». وبعضهم قال إن هذا ما هو إلا مسمى لاتينى أمريكى لظاهرة قديمة وعالمية (١٠). وقد سبق أن ذكرت رأى ماريو بارجس يوسا فى هذا الشأن حيث قال إن بورخيس استخدم كثيراً من العناصر الخيالية الموجودة فى «ألف ليلة وليلة». وكأنه يريد أن يقول إن الواقعية السحرية موجودة عندكم منذ القديم. وإذا تأملنا فى المحادثات المهمة التى أجراها أحد نقاد أمريكا اللاتينية وهو بلينيو أ. ميندوثا مع جابرييل جارثيا ماركيز نجد خيطا رفيعا يجمع بين عدد من المكونات أثّرت جميعها فى تشكيل العالم الإبداعى المتميز عند هذا الكاتب العالمى، وكلها تحيلنا إلى ذلك الوعى الأسطورى بالعالم. هذه المكوّنات هى:

١- أحاديث جدته: وفى هذا يقول لنا ماركيز إن جدته كانت تحكى له أكثر الأشياء فظاعة دون أن تتأثر، وكأنها تحكى عن شىء رأته منذ قليل. ويضيف: وقد اكتشفت أن هذه الطريقة ثابتة الجنان، وهذا الثراء فى الصور هو الذى كان يسهم أكثر من أى شىء آخر فى منح حكاياتها مصداقية. وباستخدامى لنفس هذه الطريقة المأخوذة عن جدتى كتبت «مائة عام من العزلة».

٢- تأثره بالكتاب الذين كانت لهم إبداعات مهمة فى مجال المزج بين الواقعى والأسطورى أو الواقعى والخيالى،

مثل فوكنر، وهيمنجواى، وكافكا وغيرهم. وفى هذا الصدد نقرأ ما قاله عن كافكا فى المحادثات المذكورة، رداً على سؤال له دلالة مهمة يقول: هل كانت جدتك هى التى أهَّلتك لاكتشاف أنك سوف تصبح كاتبا؟ فأجاب : كلا، كان ذلك هو كافكا الذى كان يحكى الأشياء بنفس طريقة جدتى. فعندما قرأت قصة "المسخ" La metamorfosis، وعمرى سبعة عشر عاما، اكتشفت أنى سوف أصبح كاتبا، وذلك عندما رأيت أن جريجوريوسامسا (بطل القصة) استيقظ ذات صباح ليجد نفسه قد تحول إلى جعران هائل. فقلت لنفسى: لم أكن أعرف أن فى الإمكان عمل هذا، لكن إذا كان الأمر كذلك فإنه - يُهمنى أن أكون كاتبا. ويأتى كلام ماركيز بعد ذلك شديد الأهمية لأنه يوضح الخيط الرفيع الذى يفصل بين الحرية وبين الفوضى. فهو يؤكد على دور الحرية فى العملية الإبداعية، ويقول إنه بعد قراءته لقصة "المسخ" اكتشف أن الأدب فيه إمكانيات أخرى غير الإمكانيات العقلية والأكاديمية التى عرفها أثناء دراسته. لكنه فى الوقت ذاته يؤكد على أنه أدرك أن المرء لا يمكن أن يخترع أو يتخيل كل ما يعن له، بدون ضوابط، وإلا تحوَّل الأمر إلى مجرد أكاذيب، والأكاذيب فى الأدب أكثر خطورة منها فى الحياة الواقعية. ومما قاله ماركيز فى هذا الشأن: «إن الأشياء الأكثر دخولا فى حالة الاعتساف الظاهر تحكمها قوانين. والمرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع فى الفوضى، أى فى اللاعقلانية المطلقة» ويقصد

بذلك الفانتازيا التى أوضح، خلال هذا الحوار، أنه يكرهها. وعندما سأله ميندوثا: لماذا يكرهها قال: «لأنى أعتقد أن الخيال ما هو إلا أداة لتشكيل الواقع. لكن مصدر الخلق أولا وأخيرا هو دائما الواقع. أما الفانتازيا، أو الاختراع الخالص والبسيط، على طريقة والت ديزنى، هو أكثر الأشياء إثارة لكراهيتى». وقد صرح ماركيز فى موضع آخر من هذه الحوارات بأنه ليس فى قصصه سطر واحد لا يستند إلى الواقع.

وقد أسهبت بعض الشىء فى هذه النقطة لأن بعض كتاب القصة والرواية عندنا فهموا الواقعية السحرية على أنها مجرد اختراع أشياء لا تمت إلى الواقع بصلة، أى فانتازيا خالصة، وليتها كانت فانتازيا تستند على عالم فنى منسجم، بل جاءت مجرد أكاذيب ليس لها أى أساس. ولدى أمثلة من هذا، ولكن لا داعى لذكر الأسماء. يكفى أن أنبه إلى خطورة الفهم الخاطئ لبعض التوجهات الإبداعية.

٣- المفهوم الشعرى للواقع: وهناك عبارة مشهورة لجارثيا ماركيز تقول «إن أفضل القصص هو ما كان تعبيراً شعرياً عن الواقع». ولهذا قال فى حواراته أيضا إنه يعود دائما لقراءة كونراد Conrad وسان اكسويرى Saint-Exupéry لأن بينهما شيئا مشتركا هو لجوءهما إلى تناول الواقع بطريقة هادئة، تجعله يبدو شعريا حتى فى لحظات يمكن أن يصير فيها سوقيا. ومفهوم جارثيا ماركيز للواقع متوازن جدا، لأنه يعتقد أن القصة يجب أن تكون تمثيلاً

محسوباً للواقع، نوعا من اللغز أو الأحجية للعالم. والواقع الذى يُصنع فى قصة مختلف عن واقع الحياة، على الرغم من أنه يقوم عليه، كما يحدث فى الأحلام. ولاشك أن هذه الرؤية للواقع نابعة من الواقع الغريب الذى تعيشه بلدان أمريكا اللاتينية. ففى هذا الواقع تحدث أشياء غريبة جدا يأخذها الناس على أنها عادية جدا. وقد سبق أن ذكرت أمثلة لذلك فى دراسات أخرى لى عن جابرييل جارثيا ماركيز (١١). والآن أضيف وقائع أخرى فى هذا الشأن ذكرها أيضا فى حواراته، ومن ثم فإنها ترد على لسانه. يقول: «فى قصة "جنازة ماما الكبيرة حكيت رحلة لا يمكن تخيلها، ومستحيلة للبابا إلى إحدى القرى الكولومبية. وأذكر أنى وصفت الرئيس الذى استقبله بأنه أصلع ومتوسط القامة (ربعة)، حتى يختلف عن هيئة الرئيس الذى كان يحكم البلد فى ذلك الحين، وكان طويلا متين البنيان. ومن العجيب أنه بعد كتابتى لهذه القصة بأحد عشر عاما ذهب البابا إلى كولومبيا، وكان الرئيس الذى استقبله أصلع ربعة كما فى القصة. ولاشك أن حكاية جارثيا ماركيز لهذه القصة على أنها شىء سحرى، مع أنها يمكن أن تكون مجرد مصادفة، تدل على أن الواقعية السحرية صارت وكأنها طبع جبل عليه ماركيز لكثرة ما عايشه فى طفولته، ولأحاديث جدته، ولاهتمامه بهذا اللون من الحكى سواء عند الكتاب الذين ذكرنا أسماء بعضهم أو فى «ألف ليلة وليلة» وغيرها من الكتب المليئة بهذا العالم السحرى. وقد ذكر جارثيا

ماركيز أيضا أنه بعد أن كتب «مائة عام من العزلة» (نشرت هذه الرواية عام ١٩٦٧)، ظهر فى بارانكيا شاب اعترف أن فى مؤخرته ذيل خنزير. ويقول جارثيا ماركيز إنك يكفى أن تفتح الجرائد التى تصدر فى أمريكا اللاتينية لتعرف أن لدينا أشياء شديدة الغرابة تحدث كل يوم. بل إن هذا الكاتب الكبير، أثناء كتابته لمشاهد قصصه ورواياته، عندما كان يجد نفسه أمام تفسيرين أحدهما واقعى والآخر سحرى، كان يلجأ إلى السحرى. وهذا ما حدث مع شخصية ريميديوس الجميلة فى «مائة عام من العزلة» عندما جعلها تصعد إلى السماء. ويحكى لنا ماركيز بنفسه كيف تصرّف فى هذا الموقف. يقول: «فى البداية عزمت على أن أجعلها تختفى وهى تقوم بالتطريز فى دهليز البيت مع ريبيكا وأمارانتا. ولكن هذه الوسيلة recurso، التى تشبه ما يحدث فى السينما، لم تبدُ لى مقبولة. ففى هذه الحالة سوف تظل ريميديوس بالنسبة لى موجودة هناك. وعندئذ خطر لى أن أجعلها تصعد إلى السماء بالروح والجسد معا. وكان هذا الخاطر يستند على حدث واقعى، هو أن إحدى السيدات كانت لها حفيدة هربت منها ساعة الفجر، ولكى تخفى هذا الهروب أطلقت شائعة تقول: إن حفيدتها ذهبت إلى السماء (١٢). وأذكر أنى قرأت فى حوار آخر مع ماركيز قوله إنه لم يتردد فى اللجوء إلى التفسير السحرى للواقعة عند مقارنته بالتفسير الواقعى لأنه وجد الأول أكثر عمقا وتشويقا وجذبا للقارئ، ثم إنه بمنأى عن الابتذال والألفة.

٤- ومن مكونات هذا العالم الواقعى السحرى عند جارثيا ماركيز اللغة. وهذا أمر أشار إليه ماركيز كثيرا فى حواراته. فاللغة عنده لها بريق، وثراء، وعمق. وهو يرى أن التكتيك واللغة أداتان يحددهما موضوع العمل. فاللغة فى «الكولونيل لا يجد من يكاتبه» وفى «الساعة السيئة»، وفى عدة قصص من مجموعة «جنازة ماما الكبيرة» لغة موجزة، قنوعة، يهيمن عليها الاهتمام بكونها فعّالة، وهى مأخوذة تقريبا من لغة الصحافة. أما فى «مائة عام من العزلة» فكنت أحتاج - هكذا يقول - إلى لغة أكثر ثراء لكى أعطى مدخلا لهذا الواقع الآخر الذى اتفقنا على تسميته «الواقع الأسطورى» أو «الواقع السحرى». وفى «خريف البطريرك» اضطررت للبحث عن لغة أخرى مختلفة عن لغة «مائة عام من العزلة». وعندما سأله ميندوثا: هل «خريف البطريرك» قصيدة منثورة؟ وهل هى متأثرة بتكوينك الشعرى؟ رد بحسم: كلا، إنها متأثرة، فى جوهرها، بالموسيقى. فطوال حياتى لم أسمع موسيقى بكثرة إلا خلال الفترة التى كنت أكتب فيها هذه الرواية. وعندما سئل ماركيز: أى موسيقى، أجاب: موسيقى بيلابارتوك، وكل الموسيقى الشعبية فى منطقة الكاريبى (١٣). وهكذا يتضح أن اللغة فى أعمال ماركيز لا تأتى هكذا اعتباطا بل إنها نابعة من تصور خاص يرى أن التقنية واللغة أداتان يحددهما موضوع العمل سواء كان قصة أو رواية. وهذا التصور نابع كذلك من تصور آخر يرى أن المشكلة الرئيسية

فى الأدب هى الكلمات، ولهذا فإنه يعتقد أن أصعب لحظة فى العمل هى البداية، أى أول جملة. ومن أطرف ما قرأت فيما يتعلق بلغة جارثيا ماركيز هو ذلك الربط الذى رآه لويس هارس بين لغته وبين جدته، وكأنه بذلك يحدث نوعا من الامتزاج الحميم بين اللغة وبين العالم السحرى الذى أخذه عن جدته. يقول لويس هارس: "أما عن كيفيه وصوله إلي هذا الأسلوب ذى الصفاء الدقيق فهو سر ليس من السهل سبر أغواره. فلعله عثر على سابقة من هذا النوع فى الصفاء الكولومبى. لكنه ينفى ذلك. لغته إذن ليست كولومبيا - هكذا يقول ببساطة - وإنما هى جدته. فهذه المرأة العجوز كانت تمتلك قريحة شاعرية، وكانت تتحدث بتلقائية. ثم إن صوتها البعيد مازال يرن فى آذان جارثيا ماركيز يذكره بعالم الطفولة السحرى الذى تربى فيه، وانتقل بعد ذلك إلى كثير من أفضل الصفحات التى كتبها » (١٤).

وبالطبع هناك مكونات أخرى فى تشكيل العالم القصصى عند جارثيا ماركيز وقد عرض لها بعض النقاد بتوسع مثل ماريوبارجس يوسا فى كتابه عنه، والذى صدر عام ١٩٧١ تحت عنوان «جارثيا ماركيز - قصة متمرد» ولكن لا مجال الآن للتوسع فى هذه المسألة. وكل ما أردنا أن نبرزه من خلال النقاط السابقة التى اكتفينا بها هو أن الواقعية السحرية عند هذا الكاتب العالمى شديدة الخصوبة والثراء والتنوع، ولها روافد كثيرة. ولكن أهم من ذلك هو تلك العقلية الفذة، وهذا الخيال الخلاق الذى شكل من كل

هذه الرؤى والخيالات والأفكار أعمالا إبداعية خالدة ليس فيها عمل واحد يمكن أن يقال عنه إنه ضعيف، أو إنه جاء مخيبا للآمال. نقول هذا حتى يعرف بعض من يدعون عندنا أنهم ورثة نجيب محفوظ أنهم مطالبون بأن يخففوا من صلفهم و"عنجهيتهم" لأن أعمال معظمهم تتراوح بين القوة والضعف، بل إن عناصر الضعف عند بعضهم أكثر كثيرا من عناصر القوة، ومع ذلك تجد أصواتهم عالية للمطالبة بأرفع الجوائز العالمية، التى إذا سئل عنها كاتب كبير مثل ماريو بارجس يوسا قال أنا لا أهتم بهذه المسائل. يقولها بكثير من التواضع وإنكار الذات، أما هؤلاء فإن الخواء الروحى عندهم يجعلهم يتصورون أن الإبداع الروائى لم يشهد نظراء لهم!!.

هوامش

(١) نقلا عن ميشيل بلنسية - روث، «جابرييل جارثيا ماركيز: الخط، والدائرة، ومسوخ الأسطورة»، دار نشر جريدوس، مدريد، ١٩٨٣ ص ١١.

(٢) تيفيتان تودوروف «ماكوندو فى باريس»، ضمن كتاب «جابرييل جارثيا ماركيز الكاتب والنقد»، وهى سلسلة صدرت عن دار نشر تاوروس .Taurus, S. A مدريد، ١٩٨١، ص ١٠٦.

(٣) خواكين ماركو، «أدب أمريكا اللاتينية - من الحداثة إلى أيامنا»، دار نشر إسباسا كالبى، مدريد، ١٩٨٧، ص ٣١٦.

(٤) لاثارو كاريتير وكوريا كالديرون، «الأدب الأسبانى المعاصر»، دار نشر أنايا، سلمنقة، ١٩٦٩، ص ٧.

(٥) جيرالد خ. لانجويسكى، «السيريالية فى الإنتاج القصصى فى أمريكا اللاتينية»، دار نشر جريدوس، مدريد، ١٩٨٢، ص ١٢- ١٣.

(٦) لويس لوبيث ألباريث، «محادثات مع ميجيل آنخل أستورياس»، مدريد، ١٩٧٤، ص ١٩٦٤.

(٧) انظر خواكين ماركو، الكتاب المذكور، والدراسة تحت عنوان «خوليو كورتاثار: كاتب من أجل الأمل» وتقع ضمن الصفحات من ٢٠٧ إلى ٢٣٥.

(٨) جيرالد خ. لانجويسكى، الكتاب المذكور، ص ٣٦

-٣٧.

(٩) انظر ميشيل بالنثيا - روث، المرجع المذكور ص ١٨ - ٢٠.

(١٠) السابق، ص ٢٢.

(١١) انظر كتابنا «قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٨٦.

(١٢) انظر بلينيو أ. ميندوثا، حوارات مع جابرييل جارثيا ماركيز، دار نشر بروجيرا، الطبعة الثانية، ١٩٨٣ ص ٤١، ٤٢، ومن ٤٨ إلى ٥١.

(١٣) السابق، ص ٨٦.

(١٤) لويس هارس، «أدباؤنا LosNuestros"، دار نشر أمريكا الجنوبية، بوينوس أيرس، ١٩٦٥، ص ٤١٤.

رواية "خريف البطريرك"
أو "الدكتاتور فى سأم مملكته"

لم تأت شهرة جابرييل جارثيا (١) ماركيز العالمية من فراغ. فمنذ أن نشر أول قصة له وهى «الأوراق الساقطة» عام ١٩٥٥ أخذ نجمه يصعد بصورة مستمرة. ثم توالت أعماله المهمة «الكولونيل لا يجد من يكاتبه» (١٩٥٧)، «جنازة ماما الكبيرة» (١٩٥٩)، «الوقت السيئ» (١٩٦١) حتى صدرت عام ١٩٦٧ رائعته المشهورة «مائة عام من العزلة» التى جعلت الناس فى كل مكان من العالم ينظرون إليه على أنه واحد من أهم كتاب هذا العصر.

والحق أن أهمية أعمال جارثيا ماركيز تنبع من «قدرته على إعادة خلق التصورات والأحاسيس الخاصة بالتراث الأدبى والفضاء الثقافى لأمريكا اللاتينية. ثم إن ما هو رائع فى أعماله لا يتمثل فقط فى قدرته على إقامة (أو صنع) عالم خرافى، وهو أمر يشهد الجميع الآن بتفوقه فيه، وإنما يتمثل، فضلاً عن ذلك، فى أن أعماله الأدبية تدخل بصورة حاسمة فى منظومة أدب لاتينى أمريكى معاصر قادر على حل إشكالياته الخاصة ومنطلق نحو العالمية، وقادر أيضاً من خلال الأعمال الفنية على التفاعل مع الثقافة التى نتج عنها» (٢).

فجارثيا ماركيز منذ قصصه الأولى كان يعمل من أجل الوصول إلى شكل قصصى مؤهل لصنع عالم خرافى لما أطلق

عليه هو نفسه «المصير الغريب للواقع اللاتينى الأمريكى»، وهذا المصير هو الذى قال عنه روائى كبير آخر هو كارلوس فوينتس (٣): «إنه يتمثل فى التوتر الحادث بين اليوطوبيا والملحمة والأسطورة» وهى خاصية من خواص تاريخ أمريكا اللاتينية: فاليوطوبيا هى التى أدت إلى اكتشاف هذه القارة الجديدة، بكل ما انطوى عليه هذا الاكتشاف من طموحات دينية واقتصادية، وسياسية، أما الملحمة فتتمثل فى رفض الغازى الذى قام بنهب الهنود الحمر وإبادتهم وتقويض الحضارات التى لم يفهمها؛ وكانت الأسطورة موجودة دائماً قبل الاكتشاف وأثناءه وبعده فضلاً عن مغامرات المهاجرين التى لم تنقطع أبدا.

فأمريكا اللاتينية قارة تعانى من تداخل العصور، فكل شىء يحدث فى وقت واحد: القدم والحداثة، فالقرى فى هذه القارة مازالت تعيش فترة تشبه العصر الإقطاعى، فى الوقت الذى تشهد فيه المدن أو بعض المناطق ثورة صناعية متقدمة. وكما يقول أوكتابيوباث (نوبل فى الآداب ١٩٩٠): «إن أكثر بلدان أمريكا اللاتينية تقدماً يعيش واقع الحداثة المتناقضة، حيث يتعايش الحمار والطائرة، والأميون وشعراء الطليعة والأكواخ ومصانع الصلب، وكل هذه التناقضات تفضى إلى تناقض خطير هو أن المؤسسات فى كثير من هذه البلاد ديمقراطية لكن الواقع الفعلى المستشرى فى كل مكان هو الدكتاتورية» (٤).

وبالإضافة إلى ذلك فأن هناك نوعا من الإبهام يغلق

الوضع التاريخى لهذه القارة. يقول خايم ميخيا: «إن هذا الإبهام هو الخطيئة الأصلية لقارة فرض عليها منذ البداية أن تخضع للحاجات التوسعية للامبراطوريات العظمى التى نظرت إليها بوصفها مصدراً للمواد الأولية وسوقا لتصريف منتجاتها الصناعية فى أوج العصر الصناعى» (٥). كل هذا وما أدى إليه من أنماط معيشية معينة فرضت على أبناء هذه القارة من شمالها إلى جنوبها جعل كل شيء فيها ممكنا، وكل شيء يمكن أن يختلط فيه الواقع، بالخرافة، بالسحر، بالأسطورة، يقول ماركيز: «فى أمريكا اللاتينية كل شيء ممكن، وكل شيء واقعى» (٦). أما اللاواقع فهو الفوضوية المتكيسة فى جسد الحداثة، وهى تهدد دائماً بإعادة إنتاج هذا التناقض الفانتازى للتاريخ المعاصر، الذى ينطوى على رؤى تشبه رؤى دون كيخوته عندما كان ينهض ضد طواحين الهواء أو ينطلق ضد قطيع من الأغنام (٧).

واختلاط الواقع بالخرافة بالسحر بالأسطورة فى أمريكا اللاتينية هو الذى أقنع جرثيا ماركيز بأنه لا يمكن أن يكون إلا أديبا واقعيا على الرغم من امتزاج العناصر المذكورة فى أدبه. ولهذا نقرأ على لسانه فى المحادثات التى أجراها معه بلينيو (٨) ميندوثا أن الواقع فى أمريكا اللاتينية يموج بأشياء غريبة لا يصدقها عقل. وقد ضرب مثالا لذلك بما ورد فى مخطوطات رحالة أمريكى هو أوب دى جراف الذى قام فى نهايات القرن الماضى برحلة لمنطقة الأمازون شاهد خلالها - من بين ما شاهد - مجرى مائياً تغلى مياهه،

ومكانا يؤدى فيه صوت الإنسان إلى حدوث وابل من المياه. وقد أشار ماركيز إلى الحادثة التى وقعت فى إحدى المناطق الجنوبية النائية بالأرجنتين عندما حملت الريح إلى البحر «سيركا» برمته، وفى اليوم التالى عثر الصيادون فى شباكهم على جثث الناس والأسود والقرود .. الخ. وهذه الحادثة يشير إليها ماركيز كذلك فى رواية «خريف البطريرك» (صفحة ١٦٥ من الترجمة العربية) (٩) عندما قال: «... إلى حد أننا نسبنا إليه العاصفة الجافة المهولة المحملة بالبروق والرعود البركانية وبرياح «كومودورو ريفادافيا» القطبية التى قلبت أحشاء البحر وحملت إلى الفضاء سيركا كاملا من الحيوانات المقيمة فى ساحة مرفأ تجارة العبيد القديم، ولقد انتشلنا بواسطة الشباك أفيالا، ومهرّجين غرقى، وزرافات جاثمات على أراجيح الترويض».

* الواقع والدكتاتورية

هذا إذن - فى إيجاز شديد - هو واقع أمريكا اللاتينية الذى يرى جرثيا ماركيز أنه أكثر تعبيراً من أى كاتب - يقول: «إننا نحن كتاب أمريكا اللاتينية والكاريبى ينبغى أن نعترف ونسلم بأن الواقع أفضل منا جميعاً. فقدرُنا، وربما مجدُنا كذلك هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل فى إطار المتاح لنا» (١٠) وهذا الواقع يظل ناقصا بدون شخصية الدكتاتور الموجود فى كل مكان بأمريكا اللاتينية ولهذا يرى جارثيا ماركيز أنه عندما فكر فى كتابة رواية عن الدكتاتور

اللاتينى الأمريكى لم يكن من الصعب بالنسبة له أن يعثر على صورة الدكتاتور أو عالمه - فهو موجود ومكتمل، ولكن الصعوبة كانت تكمن فى السيطرة على لغة قادرة على الإحاطة بالواقع اللاتينى الأمريكى الغريب برمته. ومن بين الظواهر الغريبة لهذا الواقع الأفعال الشاذة لدكتاتورى هذه القارة. يقول جارثيا ماركيز: «إن أكثر خبراتى صعوبة تمثلت فى إعدادى لرواية «خريف البطريرك». فقد أخذت على امتداد عشر سنوات تقريباً أقرأ كل ما تصل إليه يدى حول الدكتاتوريين فى أمريكا اللاتينية، وخاصة فى منطقة الكاريبى، وذلك حتى يأتى الكتاب الذى أفكر فى كتابته قريباً إلى حد ما من الواقع» (١١) ثم يعرض جارثيا ماركيز فى هذا المقال (المنشور عام ١٩٧٩) لبعض الأفعال الشاذة التى نفذها عدد من الدكتاتوريين، منهم الدكتور دوفالييه فى هايتى الذى قام بحملة للقضاء على الكلاب ذات اللون الأسمر فى البلاد، لأن أحد أعدائه وهو يحاول الهروب من مطاردة الدكتاتور له عرف كيف يتخلص من طبيعته البشرية ويتحول إلى كلب أسود. والدكتور فرانس Francia الذى ذاعت شهرته بوصفه فيلسوفا حتى استحق دراسة فى كتاب كارلايل (عن الأبطال) أغلق على جمهورية باراجواى وكأنها بيت خاص ولم يترك إلا نافذة واحدة يدخل منها البريد. وأنطونيو لوبيث دى سانتانا (فى كولومبيا) قام بدفن ساقه فى جنازة مهيبة أما يد لوبى أجيرى المقطوعة فقد ظلت تسبح فى النهر لعدة أيام وكل من رأوها تمر كانوا

يرتعدون من الخوف وهم يفكرون فى أن هذه اليد القاتلة ما زالت وهى فى تلك الحالة قادرة على الطعن. وأنا ستاسيو سوموسا جارثيا والد سوموسا الحالى (الذى قامت ثورة ضده فيما بعد على يد الجبهة الساندينية فى نيكاراجو) كان لديه فى فناء قصره حديقة حيوانات بها صنفان من الأقفاص: صنف توجد فيه الحيوانات المتوحشة، وصنف آخر يحبس فيه أعداءه السياسيين (١٢).

ولهذا فإن واقع الدكتاتورية فى أمريكا اللاتينية كان يلح على جارثيا ماركيز منذ بداياته، وقبل كتابة روايته الشهيرة «مائة عام من العزلة» صحيح أن رواية «خريف البطريرك» صدرت عام ١٩٧٥، أى بعد الرواية المذكورة بحوالى ثمانى سنوات، لكنها أسبق زمنيا من ناحية التفكير فيها. وقد أشار إلى ذلك الناقد لويس هارس فى كتابه «أدباؤنا» التى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦ حيث قال: «يقول جارثيا ماركيز إنه كان يريد دائماً أن يكتب كتابا عن دكتاتور أمريكى لاتينى جالس فى قصره، معزول عن العالم، صاحب سلطة مطلقة تلقى الرعب فى قلوب أتباعه المستأنسين والغارقين فى الخرافات. ويبدو أن ماركيز مهتم أكثر بتشريح الشخصية أكثر من اهتمامه بآثارها الاجتماعية. وقد خصص حوالى أربعمائه صفحة لهذا الموضوع فى إحدى المرات، لكنه مزقها لأنه لم يحس أنه أصبح جاهزاً لهذه المهمة. إنه لا يستطيع أن يقترب من الرجل بما فيه الكفاية. يريد أن يقدم له صورة داخلية، لكنه لم يعثر بعد على

المدخل. ومنذ ذلك الوقت وهو يؤجل المشـروع، لكن ليس بصفة نهائية. إن ما يحتاج إليه زواية للرؤية، ومنظوراً» (١٣).

وقد ظل هذا الموضوع يلح على جارثيا ماركيز سواء قبل عام ١٩٦٧ (عام إصدار «مائة عام من العزلة») أو بعدها، وتحدث فى ذلك مع كثيرين نذكر من بينهم الروائى الكبير ماريو فارجس يوسا الذى أدلى إليه بحديث عام ١٩٦٨ قال فيه: «أنا أقوم حالياً بالإعداد لقصة دكتاتور متخيل، أى قصة دكتاتور يعتقد أنه، من خلال البيئة، لاتينى أمريكى. وهذا الدكتاتور له من العمر ١٨٢ سنة، وقد ظل فترة طويلة فى السلطة لدرجة أنه لا يتذكر متى وصل إليها، ثم إنه يحوز على سلطات واسعة حتى إنه ليس فى حاجة إلى أن يصدر أوامر، وهو يعيش بمفرده فى قصر هائل، تتمشى الأبقار فى أبهائه وتقضم صوره» (١٤).

وعندما كتب جارثيا ماركيز هذا الكتاب جاء متعمقاً فى جذور الواقع الكولومبى بخاصة والواقع اللاتينى الأمريكى بعامة، وإن كان هذا الواقع قد أثرى ثراء لا مثيل له مما أصابه من تحويلات ومما أضافه إليه الخيال الخلاق من رؤى وأبعاد حية ومتدفقة. فهذا الكاتب الكولومبى العالمى استطاع أن يتمثل تاريخ بلاده، وواقعها السياسى والاقتصادى والاجتماعى، والأطماع الإمبريالية التى أحاطت بهذا التاريخ، وعرف كيف يقدم لنا هذه المنظومة الواقعية الرائعة فى عمل فنى يتجاوز خصوصيات الزمان

والمكان ويؤثر على الإنسان فى أى مكان، فخريف البطريرك كما يقول خوسيه ميجيل أوفييدو «قطعة واسعة لواقع أكثر اتساعاً: إنها تتجه نحو شىء ليس موجوداً هناك. فليس لها بداية ولا نهاية: والنمو الذى نجده فيها من حيز لآخر يمضى غير عابئ بالعمل فى جملته. فالرواية لا تقوم على تاريخ محدد ولا على نسق زمنى قار، وإنما تقوم على نفى كل شىء وعلى فوضى الهدم» (١٥).

* روايات سابقة عن الدكتاتورية

ليست رواية «خريف البطريرك» أول رواية تتناول الدكتاتورية، وإنما سبقتها أعمال أخرى فى هذا المجال من أشهرها خارج أمريكا اللاتينية رواية Nostromo لجوزيف كونراد، ورواية «الطاغية بانديراس» لرامون ماريا دل فايى إنكلان. أما فى أمريكا اللاتينية فإن أشهر رواية فى هذا الصدد هى رواية «سيدى الرئيس» El Senor Presidente للكاتب الجواتيمالى ميجيل آنخل أستورياس. وقد نشرت فى المكسيك عام ١٩٤٦، لكنها مكتوبة فى معظمها فيما بين عامى ١٩٢٤، ١٩٣٢. ثم توالت الروايات عن الدكتاتورية مع أوائل الستينيات، إذ صدرت رواية «موت أرتيميو كروث لكارلوس فوينتيس عام ١٩٦٢ ولكن السبعينيات هى التى شهدت ظهور تسع روايات تقريباً من هذا النوع من أشهرها «المعزول الكبير فى القصر» لرنييه أفيليه فابيلا (المكسيك، ١٩٧١، و «حق اللجوء» لأليخو

كاربنتير (كوبا، ١٩٧٢)، و «اختطاف الجنرال» لديمتريو أجيليرا مالطا (الإكوادور، ١٩٧٣)، و «أنا الأعلى» لأوجستو روا باستوس (باراجواى، ١٩٧٤)، ثم كانت «خريف البطريرك» عام ١٩٧٥.

وتوالى مثل هذه الروايات خاصة فى مرحلة السبعينيات يدل على أنه كان ثمة دافع أو تيار عام يدفع الكتاب إلى ارتياد هذا النوع من الكتابة، بل إن جارثيا ماركيز قد أشار فى حوار أجرى معه عام ١٩٧٦ إلى أنه كان هناك نوع من الاتفاق بين الكتاب حول هذا الموضوع. فقد وجه إليه فى هذا الحوار سؤال عن ظاهرة انتشار موضوع الدكتاتور فى الأدب اللاتينى الأمريكى خلال السنوات الأخيرة، فأجاب: «إن هذا أمر له تفسيره، ثم إنه قصة قديمة. فقد كان لدى كارلوس فوينتيس فكرة طرأت على ذهنه عام ١٩٦٨ حول كتابة كتاب جماعى يطلق عليه «أبناء الأوطان» يكتب فيه كل روائى فصلاً عن دكتاتور بلده. وفى ذلك الحين كان مقدراً أن يكتب فوينتيس عن سانتانا، ويكتب كاربنتير عن ماتشادو، ويكتب ميجيل أوتيرو سيلفا عن خوان بيثينتى جوميس، ويكتب روا باستوس عن الدكتور فرانسيا وهلم جرا. وكان كورتاثار لديه شىء جاهز عن جثة إفيتا بيرون. أما أنا فلم يكن عندى دكتاتور لكنى كنت أكتب «خريف البطريرك»(١٦).

وقد جاء «خريف البطريرك» مختلفاً عن كل التجارب السابقة، لأن هذه الرواية، كما سوف نرى من تحليلنا لها،

تمثل عملاً فريداً فى الأدب العالمى كله. إنها ليست رواية عن دكتاتور بعينه، وليست رواية عن مرحلة تاريخية معينة وإنما يمكن أن يقال عنها إنها جمعت كل الدكتاتوريين فى واحد، وجمعت أو كثفت كل تاريخ العالم فى سنوات معدودة هى السنوات الأخيرة من حياة بطل «خريف البطريرك» (١٧).

* بين «خريف البطريرك» و «مائة عامة من العزلة»

يرى خوسيه ميجيل أوفيدو أن أسوأ طريقة لقراءة «خريف البطريرك» هى مقارنتها برواية «مائة عام من العزلة» (١٨). لكن المحاولة على أية حال لا يمكن تجنبها، وقد وقع فيها الكثيرون، إذ رأوا أنفسهم وهم يقرءون «خريف البطريرك» يعودون إلى «مائة عام من العزلة»، وكانت المقارنة من الصعوبة بحيث أنها أدت إلى أن كثيرين فى كولومبيا نفسها لم يستطيعوا أن يتذوقوا الرواية الجديدة فرفضوها رفضاً كاملاً. من هؤلاء خايم ميخيا دوكى فى كتابه «مقالات» أو بالأحرى فى دراسته «الأسطورة والواقع عند جابرييل جارثيا ماركيز». فهذا الناقد بعد أن تحدث حديثاً يفيض بالإعجاب الشديد عن «مائة عام من العزلة» جاء كلامه عن «خريف البطريرك» ينم عن عدم الرضى، إذ وصفها بأنها رواية تقوم على التكرار «وهذا التكرار، كما يقال فى الفلسفة، لا يشكل خطابا حقيقياً»، فضلاً عن أن

فصلاً واحدا من الكتاب يمكن أن يدل على الكتاب كله. ونص كلامه فى ذلك هو: «إن الكم النصى لا يضيف شيئاً. فالفصل الواحد يمكن أن يكون بديلا عن الكتاب كله، بل هو كذلك فى كل ما يشتمل عليه الكتاب من تحديد أو تكرار، ومن امتلاء أو خواء، لأن التكرار - وهو النسخة الجوهرية لما هو كمى - ما هو إلا لا نهائية بدون تقدم، أو نهائية مكررة لا يوجد فيها أى قفزة تجاه المتعدد والمؤدى إلى الثراء». ثم يقول خايم ميخيا فى مكان آخر من هذه الدراسة «إن الإبداع الأدبى لا يمكن اختصاره فى سحر من الألفاظ» (١٩).

ولكن من الواضح أن رأى خايم ميخيا كان متعجلا، ويبدو أنه كان شديد التأثر برواية «مائة عام من العزلة» وعالمها الرحب وشخوصها الواضحة المعالم، ولغتها السردية التى يمكن أن توصف بالبساطة إذا قورنت بلغة وأسلوب وتقنية «خريف البطريرك» بالإضافة إلى أن البناء الفنى فى كل من الروايتين مختلف كل الاختلاف وسوف نلاحظ ذلك بوضوح عندما نتوقف عند البناء الفنى فى الفصل الأول من «خريف البطريرك». وعلى أية حال فإن الروايتين لكاتب واحد ولابد أن تجمع بينهما بعض نقاط التشابه لكن الاختلاف بينهما أكبر بكثير سواء على مستوى البناء أو على مستوى الأسلوب أو على مستوى اللغة. فاللغة فى «خريف البطريرك» - كما سوف نفصل فيما بعد - لغة مكثفة وموجزة حتى لقد وصفها الكثيرون بأنها لغة

شاعرية. وقد أوجز الناقد سيمور مينتون بعض نقاط الاختلاف بين الروايتين فقال: «وأيا كانت علامات التشابه بين الروايتين فإن الفروق الكثيرة بينهما تحيِّر القارئ المعتاد على أن يعتمد على حواسه الخمس. ذلك أن أحد الملامح البارزة فى «مائة عام من العزلة» هو سهولتها الظاهرة الناتجة عن نوع من السرد الطولى مع وجود قاص عالم بكل شىء يحكي فى أسلوب يخلو من المحسنات البلاغية وبقليل من الحوار أما «خريف بطريرك» فتتميز، على العكس من ذلك، بتعقدها الزمانى والسردى والأسلوبى. وهذا الفرق يعكس تحول الرؤية الواقعية السحرية فى «مائة عام من العزلة» إلى رؤية فانتازية تكبيرية Grotesca فى «خريف البطريرك» (٢٠).

ثم إن هناك فروقاً أخرى بين الروايتين تتعلق بالشخصيات (حيث تتعدد الشخصيات وتمتلك ملامحها الفردية الخاصة فى «مائة عام من العزلة» بينما تدور «خريف البطريرك» حول شخصية واحدة محورية هى الدكتاتور) وطريقة بناء الزمان والمكان . . . إلخ.

ومع كل هذه الفروق حاول بعض النقاد أن يجعلوا من «مائة عام من العزلة» مقدمة لرواية «خريف البطريرك» لكن الكاتب والناقد البيروانى ماريو فارجس يوسا (٢١) قد رأى أن العمل السابق على «خريف البطريرك» ويتشابه معها كثيرا هو «جنازة ماما الكبيرة». وقد استند فى رأيه هذا على أن الرواية المذكورة قصة امرأة هى السيدة المطلقة

فى مملكة ماكوندو، وأنها تشبه البطريرك السيِّد المطلق فى مملكته على النحو الذى نراه فى رواية «خريف البطريرك». فهذه السيدة عاشت فى حالة سيطرة على امتداد اثنين وتسعين عاماً وماتت فى جو من القداسة ذات مساء من شهر سبتمبر.

وعلى أية حال فإن جارثيا ماركيز كاتب مولع بتقديم الجديد فى كل عمل من أعماله. ويكفى أن العمل يستغرقه لعدة سنوات حتى يخرج إلى الناس وقد استكمل كل أبعاده الفنية. وقد رأينا كيف ظلت فكرة الدكتاتور تدور فى ذهنه سنين طوالا حتى ظهرت مكتملة فى كتاب بعد ثمانى سنوات من «مائة عام من العزلة».

* فصول الرواية

تتكون رواية «خريف البطريرك» من ستة فصول لا تفصل بينهما أرقام أو عناوين بل فراغات طباعية تدل على أن فصلا انتهى وآخر يبدأ. وإذا بدأ الفصل تواصلت سطوره بدون انقطاع حتى لا نكاد نعثر إلا على عدد قليل جداً من النقط. أما الفقرات فإن الفصل كله يعتبر فقرة واحدة. ولا تفصل بين الجمل الطويلة جدا إلا الفصلات، وهذه ظاهرة أسلوبية واضحة جداً فى الرواية تضاف إليها ظواهر أخرى فيها غرابة وتفرد سوف ندرسها عندما نتكلم عن الأسلوب، واللغة.

ولكى نأخذ فكرة عن بناء الرواية بشكل عام والقائم على

المزج بين عناصر واقعية وأخرى فانتازية وأخرى خرافية أو أسطورية سوف نتوقف عند الفصل الأول. ويبدأ هذا الفصل بموت البطل مثلما بدأ تولستوى قصته «موت إيفان إيلتس» مع اختلاف الأسلوب والرؤية بالطبع. ومع السطور الأولى نكتشف أننا بإزاء زمن أبدى وعالم خرافى. نقرأ: «انقضت العُقْبان على شرفات القصر الرئاسى خلال نهاية الأسبوع، فحطمت بضربات مناقيرها شبكات النوافذ المعدنية، وحركت برفيف أجنحتها الزمن الراكد فى الداخل، ومع بزوغ شمس يوم الاثنين استيقظت المدينة من سبات قرون عديدة على نسمة دافئة ورقيقة لميت عظيم وعظمة متعفنة» (ص ٩). وهؤلاء الذين دخلوا القصر خُيِّل إليهم أنهم كانوا يدخلون فى أجواء عصر آخر. وقد شاهدوا أشياء كثيرة منها اسطبل حكام المستعمرات، وزهور الكاميليا والفراشات، وسيارة زمن الضجيج البرلينية، وعربة الطاعون، ومركبة السنة التى ظهر فيها النجم المذنب، وهو نجم ارتبط به الدكتاتور كما سوف نرى، وشاهدوا أكواخ محظيات الجنرال وقدروا من الأشياء المتبقية أن أكثر من ألف امرأة عشن هنا مع أطفالهن المولودين بغير تمام، كما شاهدوا المكاتب والقاعات الرسمية التى كانت الأبقار تجوبها جيئة وذهابا دونما اكتراث بينما تأكل ستائر المخمل وتلوك أنسجة الأرائك. ومن بين ما شاهدوا (وسوف نرى فيما بعد أن هؤلاء يمثلون القاص الجماعى فى الرواية) فى القصر الرئاسى الدكتاتور نفسه «ببدلته الكتانية الخالية من الشارات، ولفافات ساقيه،

ومهمازه الذهبى على الكاحل الأيسر، كان أكبر سنا من كل الرجال ومن كل الحيوانات القديمة فى الأرض وفى الماء، وكان ممدداً على الأرض وساعده الأيمن منثنيا تحت رأسه على هيئة وسادة، مثلما تعود أن ينام، ليلة بعد ليلة، كل ليالى حياته الطويلة بوصفه طاغية متوحداً» (ص ١١). وذات مساء من شهر يناير لمحوا بقرة تتأمل الغسق من أعلى الشرفة الرئاسية، كما رأوا فى فجر يوم جمعة (يوصف بأنه من أسبوع مضى) أولى طيور العقبان تصل وترتفع من أفاريز ملجأ العجزة الفقراء حيث تغفو منذ الأزل. وأثناء تجوالهم فى القصر اكتشفوا (للمرة الثانية) جسده مبرعماً ببثور صغيرة وحيوانات أعماق البحر الطفيلية، وخاصة تحت إبطيه وثنية الفخذين، وكانت ضمادة من القطن تلف خصيته المصابة بفتق وهى الجزء الوحيد الذى لم تهاجمه العقبان، رغم أن الخصية كانت بضخامة كلية ثور، ولكنهم حتى هذه اللحظة لم يجرؤا على الاعتقاد فى موته (ص ١٣).

وهكذا يمضى بنا الكاتب فى هذا الجو الخرافى الموغل فى أزمنة سحيقة والواقف على عتبة الحاضر فى آن، من خلال هذه الأشياء التى شاهدها الناس (الأنا الجماعى) عند دخولهم القصر الرئاسى ثم ينتقل بنا (فى صفحة ١٤) إلى مشهد يدل على الفوضى الضاربة أطنابها فى كل شىء أو الفوضى الخارقة. يقول الراوى الجماعى: «لم يكن القصر يشبه قصراً رئاسياً بقدر ما كان سوقا ينبغى أن يشق المرء فيه طريقاً لنفسه وسط جنود حفاة من الخدم كانوا يضعون

سلال الخضار وأقفاص الدواجن فى الأروقة ... الخ، كل ذلك كان مختلطا باحتجاجات الموظفين الدائمين الذين كانوا يجدون دائماً دجاجات تبيض فى أدراج مكاتبهم، فضلاً عن ممارسات الجنود والعاهرات فى المراحيض، وجلبة الطيور، ومعارك الكلاب التائهة فى قاعات الاجتماعات لأنه لم يكن أحد يدرى من هذا ومن ذاك أو من قبل مَنْ قد أتى، فى ذلك القصر المفتوح الأبواب حيث الفوضى الخارقة كانت تحول دون تحديد مقر الحكومة».

ثم ينتقل الكاتب إلى لحظة قريبة يمكن أن تسميها لحظة حاضرة فى حياة الجنرال وإن كانت تحكى عن طريق الفعل الماضى «كان» فنعرف أن الجنرال أو الدكتاتور كان يراقب يومياً عملية حلب الأبقار فى الحظيرة، ويقدر بيده كمية الحليب التى ينبغى على العربات الرئاسية الثلاث أن تنقلها لتوزع على ثكنات المدينة .. الخ (ص ١٤).

ونرى كيف كان يدير شئون الوطن بصما بإبهامه لأنه لم يكن يجيد القراءة ولا الكتابة، وكيف كان المتملقون بلا حياء ينادون به قائداً أعلى للزلازل الأرضية، وللكسوف والخسوف والسنوات الكبيسة وغير ذلك، وكيف كانت أوامره قدراً لا يرد حيث يعلن: «انزعوا هذا الباب من هنا وضعوه هناك، ويرفع الباب، ركبوه هنا فيركب، أخِّروا ساعة الحائط، وعليها ألا تعلن عن منتصف النهار فى منتصف النهار بل فى الساعة الثانية ظهراً حتى تبدو الحياة أطول، فتؤخَّر الساعة بدون أدنى تردد» (ص ١٥).

ونقع كذلك على نتف من حياته الجنسية. ثم تقابلنا شخصية شبيهه أو صنوه الكامل «باتريسيو أراجونيس» الذى وصفه لنا الراوى الجماعى ثم قال: «وكم شعر بنفسه (أى الجنرال) عندما اكتشف أمامه صورته تماماً، ونظيره فى كل شيء، سحقاً، هذا الرجل هو أنا، قال: وفى الواقع كان الشبه إلى حد الالتباس» (ص ١٧). وندرك فى السطور التالية أن شبيهه هذا كان محتالا، وكان يمارس الجنس على النحو الذى يفعله الجنرال «سأثبتها لك على السرير بالقوة بواسطة أربعة جنود يمسكونها لك من رجليها ويديها بينما أنت تنكحها» (ص ١٨). ثم إن أبناء باتريسيو أراجونيس كانوا مثل أبنائه تماماً يولودون كلهم قبل الأوان.

ثم ينقل لنا الكاتب لحظات من حياة الدكتاتور العادية، سيره فى الأسواق، وتفقده لها على نحو خرافى كذلك، وكان الناس عندما يرونه مارا يهتفون «عاش الفحل Viva El Macho» وهو لقب كان يطلق عليه كما سوف نرى فيما بعد. وكان الناس يندفعون لمشاهدة موكبه، ويبدو هو شديد التحمس لاندفاعات المحبة هذه، ويؤنب الضابط الذى يحول بين الناس وبينه قائلاً: «لا تكن أحمق، أيها الملازم، دعهم يحبونى» (ص ٢٠).

ونمضى مع اللحظات الحاضرة من حياة الدكتاتور فنجده يذهب إلى الاستراحة المعلقة فى قمة المرتفع الصخرى حيث يقضى فترة ما بعد منتصف النهار يلعب «الدومينو» مع دكتاتوريين قدامى من بلدان أخرى فى قارة أمريكا

اللاتينيـة. وهؤلاء كـانوا يظهـرون مع الفـجر مـرتدين لبـاس العظمـة بالمقلوب وفـوق مـلابس النوم، ومع كل منهم صندوق يحـتـوى على الأمـوال المنهـوبة من الخزانة العـامـة، وعلبـة أوسمـة فى الحقـيبـة، وقصـاصـات صحف ملصـقة فى دفاتر محاسبة قديمة، وألبوم صور، يظهر فيها كل واحد منهم أثناء استقباله الرسمى الأول كـمـا لو كـان يقدم أوراق اعـتـمـاد قـائلاً: انظر، جنرال، هذا أنـا عندمـا كنت مُلازمـاً أول، وهنا كـان يوم تقلد المنصب، وهنا الاحـتـفـال بالذكـرى السـادسـة عـشرة لتـولى السلطة (ص ٢٢). وكـان الجنرال يؤوى هؤلاء جميعاً فى المبنى الرئاسى ويجبرهم على لعب الدومنيـو حتى آخر قرش مـعـهم. ثم يتـغـيـر صوت الراوى فـيـصبح صـوتا نسـائيـا ليـحدثنا عن مـغـامـرات الجنرال الجنسـيـة حيث كـان يقتفى خطى النسـاء المطمئنات وهن يكنسن البيت فى غبش الصـبـاح، ويتـربص الفـرصـة التى يخـتلى فـيـهـا بأحـداهن فيضـاجعها، بالرغم من شـيـخوخته، مـثل الديك خلف أبواب المكاتب بينما الأخريات يقهقهن فى الظل، يالك من بطل يا سيدى الجنرال. ونعرف من السطور التالية أن الجنرال لم يكن مـؤمناً بأى ديانة لكنه عندمـا صدَّق عـلى مـعـاهدة سـلام مع القاصد الرسولى أخذ الأخير يتردد عليه بهدف هدايته إلى ديانة المسيح لكن الجنرال كـان يحـتـج ضـاحكا حـتـى الموت ويقـول لهـذا القـاصـد: «إذا كـان الله قـادراً بالصـورة التى تتـحدث عنهـا فقل له إذن أن يخلصنى من هذه الدويبـة التى تطن فى أذنى ثم يفك بنطلونه ويريه فتق خصيتيه العجيب

ويقول له اطلب منه أن يزيل انتفاخ هذا المخلوق العجيب. وكان القاصد الرسولى يمضى محاولاً إقناعه بأن كل ما هو حق يأتى من الروح القدس (ص ٢٤).

ثم نعثر على الموت الثالث للدكتاتور (ص ٢٥) وكيف أنه مات ميتة طبيعية أثناء نومه كما أعلنت ذلك أوانى العرافات إلا أن السلطات العليا ظلت توخر النبأ فى محاولة لفض نزاعاتها السابقة بمؤامرات دموية، لكننا لا نلبث أن نرى الجنرال حيا يمارس حياته العادية ويرصد علامات الأحداث فى أكوام الحطب الكئيبة عند الضوء الآتى من احتراق روث البقر فى الأروقة. كما كان يذهب لرؤية أمه «بندثيون ألفارادو» فى محل إقامتها بالضاحية ويقول لها مفكراً «لو أنك تعلمين كم يزعجنى هذا العالم أريد الفرار ولست أدرى إلى أين يا أمى» (ص ٢٦) كما كان الحراس يحيونه ويقولون له لا جديد يذكر سيدى الجنرال، كل شىء على ما يرام، لكنه كان يعلم أن ذلك ليس أكيداً وأنهم يخدعونه عادة ويكذبون عليه خوفاً. ونجد البلاد بعد ذلك وهى تستيقظ من سباتها الدهرى فى اللحظة التى يدخل فيها الجنرال ويحاط علماً بأن باتريسيو أراجونيس (شبيهه) جرح جرحاً قاتلاً بسهم مسموم. وكان الجنرال فى سنوات سابقة قد اقترح عليه فى ليلة لم يكن فيها مزاجه (أى الجنرال) رائقاً أن يلاعبه لعبة الحياة، ملك أو كتابة على العملة، فإذا خرج الملك تموت أنت وإذا خرجت الكتابة أموت أنا، ولكن أراجونيس أخبره أنهما سوف يموتان معاً لأن كل

العملات ليس عليها إلا الملك فى كلا الوجهين. ثم لعبا جولة وجولتين وعشرين، وربح باتريسيو أراجونيس كل الجولات، وينتهى هذا المشهد بدخول الجنرال عشية إحدى الليالى إلى غرفة باتريسيو حيث وجده يصارع غمرات الموت دون علاج، ودون أى أمل فى الخلاص من السم، فحياه قائلاً: «ليدخلك الله فراديس جناته أيها الفحل، الموت فى سبيل الوطن شرف عظيم. ونشهد مواجهة بين الجنرال وشبيهه أو صنوه باتريسيو يبدو فيها الجنرال متأثراً من وقاحة شبيهه ونكرانه للجميل «باتريسيو أراجونيس الذى أحللته مثل ملك فى قصر، وأعطيته ما لم يُعْطه أحد لأحد على هذه الأرض، ومنحتك نسوتى» (ص ٢٩). وهكذا يلاحظ القارئ كم تتداخل الشخصيتان لتعبرا فى النهاية عن شخصية واحدة، وكم تتداخل الأساليب، على النحو الذى سوف نتناوله بالتفصيل فى مكان خاص. ثم نقرأ بعد ذلك على لسان باتريسيو أراجونيس كلاماً موجهاً للجنرال قال له فيه: «ولتعلم بأنه لا أحد قط نقل إليك ما يفكر فيه فعلا، ولكنهم جميعاً يقولون لك ما تود أنت تسمعه، وبينما يركعون أمامك يشهرون بنادقهم ضدك من الخلف. أشكر الصدفة التى شاءت أن أكون الرجل الأكثر شفقة عليك فى هذا العالم إذ أننى الوحيد الذى يشبهك، الوحيد الذى له شرف نقل كل ما يقوله الجميع عنك، من أنك لست رئيساً لأحد وأنك لست مدينا بعرشك لمدافعك وإنما للانجليز الذين نصبوك على هذا العرش، وجاء الأمريكيون فيما بعد فقدموا

إليك دعمهم ببحارتهم ومدرعاتهم» (ص ٢٩).

ونعرف كذلك أن الجنرال كان يمارس التعذيب ضد السجناء الذين كان يلقى بهم فى خنادق القلعة كى تمزقهم التماسيح وهم أحياء وبعضهم كانوا يُسلخون أحياء ثم ترسل جلودهم إلى أسرهم لأخذ العبرة، وهناك مجذرة مشهورة ارتبطت باسمه هى «مجزرة سانتا ماريا دل تار» وكل هذا الكلام ورد على لسان باتريسيو أراجونيس الذى ترنح وسقط مغشيا عليه وهو يرتعش من الألم وملطخ بالبراز وبالدموع. وندرك أن الجنرال صار هو الرجل الأكثر عزلة على وجه الأرض، وتكتشف خادمات المنزل فى الغداة الجسد ممدداً على وجهه فوق أرض المكتب، ميتاً لأول مرة (هكذا يعود بنا المؤلف إلى زمان سحيق) ميتة زائفة طبيعية وهى زائفة لأننا سوف نكتشف عودته مرة أخرى ومرات وفى تلك المرة لم ينتشر الخبر فوراً، كما كان يأمل، ولكن مرت ساعات وساعات، حذر وتحقيقات وأخذ وعطاء بين ورثة النظام الذين كانوا يحاولون كسب الوقت بتكذيب اللغط حول موته بمختلف أنواع الصيغ المتضاربة، حتى «لقد اقتيدت أمه بندثيون ألفارادو إلى شارع السوق حتى نلاحظ أن هيئتها لا تدل على الموت» (ص ٣١) ثم نجد وعى الجنرال ينثال وهو ميت على النحو التالى: «حدث نفسه متأملاً الموكب الذى كان يتقاطر حول جثته، وللحظة نسى عزمه الغامض على المخادعة وأحس بنفسه مهاناً، متقلصا بصرامة الموت أمام عظمة السلطة، ورأى الحياة بدونه، رأى

بقلق خفى أولئك الذين لم يأتوا إلا لحل اللغز هل هو ذاك حقاً أو لا، ورأى شيخاً حياه بتحية ماسونية على نحو ما كان الحال خلال الحرب الفيدرالية، ورأى رجلا فى حداد يقبِّل خاتمه، ورأى تلميذة تضع زهرة على جثته، ورأى بائعة سمك غير قادرة على تصديق حقيقة موته» (ص ٣٢).

وبالرغم من ذلك أعلن ناقوس الكاتدرائية ونواقيس كل الكنائس عن أربعاء الحبور، وانطلقت الأسهم النارية، ودوَّت فرقعات الفرح، ودقت طبول التحرير، فقد فرح الناس جميعاً بموته، ورأى هو بنفسه (وهو ميت) أبناءه المهجنين يجهزون حفلة موسيقية مرحة بأدوات المطبخ، وأدوات الكريستال ومعدات ولائم البذخ منشدين بصوت عال «بابا مات، تحيا الحرية». ثم اجتمع الجميع لاقتسام غنيمة موته: الليبراليون الذين باعوا الحرب الفيدرالية، والمحافظون الذين اشتروها، وجنرالات القيادة العليا، وثلاثة من وزرائه، وكبير المطارنة والسفير شنونتير، كلهم جاءوا متذرعين باتحادهم ضد استبداد القرون لاقتسام غنيمة موته فيما بينهم، ولكن الجنرال الميت رفع يده فجأة فذاب الجميع من الرعب ولم يبق فى القاعة الفارغة سوى منافض السجائر الطافحة، وفناجين القهوة، والكراسى المقلوبة على الأرض، وشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دى أجيلار، وصدر أمر الدكتاتور لا يخرجن أحد حياً من مؤامرة الخيانة هذه، فانطلقت الرصاصات تحصد كل من كان يحاول الفرار، وأجهز على الجرحى حسب القاعدة الرئاسية التى تقول إن كل من بقى

على قيد الحياة عدو لدود مدى الحياة. وقرر الجنرال أن يحكم وحده، وألا يستعين بأحد فيما عدا وزير صحة جيد، الأمر الضرورى الوحيد فى الحياة، ووزير آخر من أجل ضرورات المراسلة، وبهذا يمكن تأجير مبانى الوزارات والثكنات وتوفير الأموال. وكانت الأجراس الفرحة التى احتفلت بموته هى نفس الأجراس التى تحتفل الان بخلوده، وقامت تظاهرة دائمة تدور فى باحة الأسلحة تنطلق منها الهتافات وترفع اللافتات الكبيرة المكتوب عليها «حفظ الله العظيم الذى قام فى اليوم الثالث من بين الأموات»، وانفرد هو بالحكومة، ولم يعد يأتى أحد ليكدّر إرادته بالأقوال أو بالأفعال، فقد كان متوحداً بمجده حتى انعدم وجود أى عدو له، ومن هنا جاء اعترافه بالجميل لشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دى أجيلار. وسوف نرى فيما بعد عندما نتناول الشخصيات أن بعضها تفانوا فى خدمة الدكتاتور بصورة لا مثيل لها، منها هذا الجنرال رودريجو دى أجيلار، وآخر نراه فى الفصل الخامس هو تابعه أو جلاده خوسيه اجناثيو ساينز دى لابارا. وقد بدا الجنرال متأثراً بأولئك الذين بكوا أمام جثته لدرجة أنه أمر بأحضار الشيخ صاحب التحية الماسونية والرجل الذى قبّل خاتمه وكان فى حداد لكى يقلدهما ميدالية السلام، وأمر بأحضار بائعة السمك لكى يقدم إليها ما تحتاج إليه وهو بيت كثير الغرف تعيش فيه مع أبنائها الأربعة. أما المهاجمون الذين خرّبوا مقر الرئاسة فقد انتقم منهم. ولم تكن العقوبة فى حد ذاتها تهمة بقدر

ما كان يهمه أن يبرهن لنفسه بأن تدنيس الجسد والهجوم على البيت لم يكونا عملاً شعبياً تلقائياً وإنما كان مجرد عملية قذرة قامت بها مجموعة من المرتزقة. وقد ألقى بأحدهم فى أحد فنادق الباحة كى يشاهد الآخرون تماسيح «الكايمان» وهى تمزقه وتلتهمه، كما أمر بسلخ أحدهم حياً على مرأى من الجميع، ومن ثم شرع الجميع يعترفون بما كان يريدهم أن يعترفوا به. ثم قرر أن تكون عملية التعذيب هذه هى آخر عملية في عهده، فقُتلت التماسيح، وهُدمت غرف التعذيب، وتم التخطيط للمستقبل بفضل فكرة سحرية أظهرت أن كل الاضطرابات المزعجة فى هذا البلد إنما كانت ناتجة عن أنه كان لدى القوم متسع من الوقت للتفكير فأخذ يبحث عن طريقة لشغل وقتهم، فأقيمت ألعاب مارس الزهرية، ومسابقات ملكات الجمال السنوية، وشيد أكبر ملعب لكرة القدم فى منطقة الكاريبى وألزم الفرق بشعار النصر أو الموت، وصدر أمر بتأسيس مدرسة مجانية للكناسة فى كل مقاطعة، حيث واصل طلابها المتحمسون من جراء التشجيعات الرئاسية كنس الشوارع بعد أن انتهوا من كنس البيوت، والطرقات والدروب القروية، بحيث نقلت أكداس النفايات ثم أعيدت من مقاطعة إلى أخرى دون أن يتم التوصل إلى معرفة كيفية التخلص منها. وكل هذا حدث فى مواكب رسمية مع أعلام الوطن ولافتات عريضة مكتوب عليها «حفظ الله الطاهر الذى يسهر على نظافة الأمة. وانطلق المنافقون بلا حياء يقولون عنه إنه إنسان فذ لأنه لم

يعد يلجأ إلى مساعدة أحد مهما كان يشبهه. وأخذ الجنرال يعيش حياته الطبيعية فهدم العديد من الجدران لاستقبال الناس وفتح العديد من النوافذ لرؤية البحر. وقد ظل طنين الأذنين يزعجه لكن طبيبه قال له: «إن ذلك ليس سوى طنين السلام يا سيدى الجنرال، ذلك أنه منذ ذلك اليوم الذى وجد فيه ميتاً للمرة الأولى تحولت كل أشياء الأرض وكل أشياء السماء إلى أشياء السلام يا سيدى الجنرال» (ص ٣٩).

وفى الصفحات الأخيرة من هذا الفصل يركز المؤلف على بعض عناصر الحياة فى الشاطئ الكولومبى (وهو موضوع سوف نخصص له حيزاً مستقلاً) ويتم ذلك من خلال واقع الحياة التى يحياها الجنرال نفسه فقد فرض على كل واحد ممن حوله أن يعتزل فى غرفته كى يأكل هو على انفراد حتى لا يراه أحد «إذ لا ينبغى أن يكتشف الآخرون أنه يعيش على الفضلات، ولا ينبغى أن يدركوا كم هو مخجل هذا البنطلون الملطخ بسلس بول الشيخوخة». وكان الجنرال أثناء تأمله للبحر وللجزر يتذكر يوم الجمعة التاريخى من شهر أكتوبر حين خرج من غرفته فجراً وفوجئ بالجميع فى البيت الرئاسى يرتدون قبعات حمراء بمن فى ذلك المحظيات والبرصى وحالبو الأبقار والحرس فأخذ يبحث عما حدث فى العالم أثناء نومه حتى صار قوم بيته وسكان المدينة يتجولون بقبعات حمراء فعرف أن قوماً غرباء وصلوا يرطنون بتعابير جميلة إذ يقولون اليمّ بدلا من البحر، ويسمون «الغوا كامايات» ببغاوات، وزورق الخشب جذعية، وخطاف

صيد الأسماك رمحا. وكانوا حسنى الخلقة، لهم أجسام سليمة ووجوه جميلة، وشعور فى طول شعر ذيل الخيول تقريباً» (ص ٤٢). ونجد هنا مقابلة بين هذه الوجوه الجميلة ووجوه أهل الكاريبى المخضبة بألوان غامقة، فلا هم بالسود ولا هم بالبيض. وقد قام الغرباء بمقايضة أهل البلد بكل ما يملكون فى مقابل هذه القبعات الحمراء وسبْحات اللؤلؤ الزجاجية التى علقها الناس حول رقابهم إرضاء لهم. وعلى الرغم من أن هذه المبادلات تمت بشكل علنى فقد حدثت مضاربات شيطانية. وقد اتضح أن الجنرال عجز عن فهم ما إذا كانت هذه القصة من اختراع حكومته، فعاد إلى غرفته وفتح النافذة على البحر آملا فى اكتشاف بارقة جديدة تمكنه من توضيح هذا الاضطراب. وينتهى الفصل الأول والجنرال جالس أمام نافذته يرى عند حافة الرصيف بارجة كل يوم، التى هجرتها قوات المارينز واكتشف خلف البارجة المراكب الثلاثة راسية فى البحر القاتم وتبدو هذه إشارة رمزية إلى مراكب كريستوفر كولومبوس الثلاثة ويبدو المشهد كله رمزا للعلاقة التى ربطت بين أبناء هذه القارة وبين المستوطنين البيض الجدد الذى جاءوا إليها بعد الاكتشاف وبعضهم عادوا منها محملين بكل أنواع الخير والثروات المنهوبة. وكان عصر الاكتشاف كذلك مقدمة لتاريخ طويل من الاستغلال عانى - ومازال يعانى - منه أبناء هذه القارة. وهذا المشهد إن دل فإنما يدل على عمق تفكير جرثيا ماركيز وقدرته الكبيرة فى السيطرة على أدواته الفنية. إنه كاتب لا

يمكن قـراءته بسـهـولة. وأشـهـد أنى قـرأته قـبل ذلك منذ سنوات، ولكنى أحسست الآن فى قراءتى الثانية أنى كنت محتاجاً إلى إعادة القراءة، وربما أحس فى المستقبل أنى مازلت فى حاجة إلى إعادة قراءته مرة ومرات فهذا الكاتب الذى ظل يفكر فى هذه الرواية على امتداد سنوات طويلة، ثم ظل يكتب فيها حوالى ثمانية أعوام، وجمع فى البداية معلومات كثيرة ثم كتب حوالى أربعمائة صفحة فى كراسة وعاد فمزق كل ما كتب، هذا الكاتب لا يمكن أن يقدم شيئاً سهلاً، وإنما يحتاج إلى قارئ فى غاية الوعى يستطيع أن يستنطق السطور والكلمات، وأن يتوقف عند كل لمحة أو إشارة. وليس معنى ذلك أن جارثيا ماركيز كاتب صعب القراءة والفهم، بل على العكس من ذلك، إنه كاتب كل الناس، لأن كل قارئ مهما كانت ثقافته يستطيع أن يفهمه وأن يستوعبه بقدر ما لديه من ثقافة، وهذه سمة الأعمال الإبداعية العملاقة على امتداد التاريخ الإنسانى: تقدم نفسها بسهولة ويسر إلي كل متلقٍّ، لكنها فى الوقت نفسه تحتاج إلى من يسبر أغوارها ويحيط ببعض ما تنطوى عليه من أبعاد عميقة ومتجذرة فى الكشف عن أصول الوعى الإنسانى. فرواية «خريف البطريرك» مثل رواية «دون كيخوتة» مثل أعمال شكسبير وتولستوى وديستويفسكى وتشيخوف وكافكا وفوكنر وهيمنجواى وسواهم من كبار المبدعين، تكون سهلة وعميقة فى آن. ولعل هذا هو ما يفسر شعبية هؤلاء الكتاب وانتشار أعمالهم لدى دائرة واسعة جداً

من القراء في كل أنحاء العالم.

وينبغى أن أنوه بأنى قمت بتلخيص هذا الفصل الأول على طريقة أستاذنا الناقد الكبير الدكتور على الراعى حتى أضع القارئ فى جو هذه الرواية العملاقة، وحتى يكتشف بنفسه بعض آليات هذا العالم الخرافى المعبر أجمل تعبير عن واقع الدكتاتورية فى أمريكا اللاتينية. ولن أفعل ذلك فى بقية الفصول وإنما سوف أشير إليها فى اقتضاب شديد، لأنى سوف أتوقف عندها بشكل أكثر تفصيلاً من خلال دراسة اللغة والأسلوب، والزمن والبحث عن الآليات التى انطلق من خلالها هذا العمل .. الخ.

يبدأ كل فصل من الفصول الخمسة الباقية بموت الدكتاتور أيضاً على النحو الذى رأيناه فى الفصل الأول، وإن كان الفصل الرابع بدلاً من أن يركز في بدايته على الجثة يركز على التنبؤات التى صاحبت أو سوف تصاحب موت الدكتاتور، فنقرأ: «عندما كنا نتقدم في الشكليات المتعلقة بتهيئة الجثة وتطييبها، كان أقلنا سذاجة ننتظر دون أن نعترف بذلك تحقق النبوءات القديمة التى تؤكد مثلاً أنه فى اليوم الذى سيموت فيه سوف يرجع وحل المستنقعات إلى منابعه عبر الروافد، وتهطل الأمطار دما، ويبيض الدجاج بيضاً خماسى الزوايا، ومن جديد يخيم الصمت والظلمات على الكون نظراً لأن نهايته كانت تعنى نهاية الكون» (ص ١١١).

أما عن بناء الفصول الخمسة فيختلف إلى حد ما عن

الفصل الأول لأن المؤلف فى هذه الفصول يركز على شخصية الدكتاتور وعلاقاته وأوصافه أكثر مما يركز - كما فعل فى الفصل الأول - على تحولاته. فالفصل الثانى يبدأ باكتشاف موته فى المرة الثانية، ثم يتناول أوصافه، وصلته بأمه بندثيون ألفارادو، وحبيبته مانويلا شانشز التى تأخذ حيّزاً واسعاً فى هذا الفصل، ونعثر على كثير من أفعاله الشاذة وصفاته الغريبة .. الخ، وكل هذا يتم على النمط الأسلوبى الذى التزمه الكاتب فى هذه الرواية، والذى سوف نتناوله تفصيلاً فى الفصل الخاص بذلك. فهو أسلوب يقوم على رؤية خرافية، ويتميز بالانتقالات السريعة، ولا يلتزم على أى نحو من الأنحاء بترتيب زمانى أو مكانى.

والفصل الثالث نجد فيه تركيزاً شديداً على أفعال الدكتاتور، مثل نهبه للأموال، واستخدامه للأطفال فى سحب الأرقام الرابحة فى اليانصيب، مما يؤدى إلى أن تدخل معظم هذه الأموال فى جيبه الخاص. هناك كذلك أوامره الغريبة بقتل كثير من هؤلاء الأطفال لأغراض فى نفسه، وأوامره بتعذيب كل من يخالفه. وتدل الفقرة التالية على طريقة تصرفه فى مثل هذه المسائل نقرأ فى الرواية صفحة ١٠٠: «إذ أنه قبل طلوع الفجر أمر بنقل الأطفال على متن زورق إنقاذ محمَّل بالأسمنت، فأخذوهم وهم يغنون حتى بلغوا بهم حدود المياه الإقليمية وهناك أرسلوهم بعبوة ديناميت إلى العالم الآخر، وبعد أن أتم الضباط الثلاثة جريمتهم دون أن ينقطعوا عن الغناء وبدون أى أثر للألم

انتصبوا أمامه فى حالة استعداد سيدى الجنرال لقد نفذت أوامرك فكافأهم برتبتين جديدتين وقلدهم صليب الخدمات الأمينة والصادقة، ثم أعدمهم بدون ضجة مثلهم مثل سائر الأنذال إذ أن هناك أوامــر يمكن أن تعطى دون أن تنفَّذ، سحقاً إذن، ياللصبيان المساكين».

والفصل الرابع يكاد يختص بأمه بندثيون ألفارادو وموتها وإصداره مرسوماً بتقديسها، ذلك لأنه لم يؤمن بشئ إلا أن لأمه الحق فى مَجْد التقديس. وفى هذا الفصل نكشف أن الدكتاتور ولد ثلاث مرات بفضل حيل التاريخ الوطنى الذى موَّه الحقائق حتى لا يتمكن أحد من كشف سر منبته.

ويتناول الفصل الخامس أعماله كذلك، وفيه كلام كثير عن زوجته الشرعية الوحيدة ليتيسيا ناثارينو ثم مقتلها هى والصبى، وقيام أحد جلاديه وهو خوسيه إجناثيو ساينز دى لابارا بالبحث عن القتلة، وما استتبع ذلك من عمليات تعذيب شنيعة.

ويأتى الفصل السادس قريباً فى بنائه من الفصل الأول، إذ يحشد فيه الكاتب مجموعة كبيرة من آليات الإنجاز فى حياة الدكتاتور ويتناول حياته الجنسية وأفعاله بشكل عام. وفى هذا الفصل كلام كثير كذلك عن جلاديه وخاصة آخرهم ساينز دى لابارا وحديث عن الديون ومملكة سأمه المنهوية وثروته الخاصة التي لا تحصى. ونعرف فى بداية هذا الفصل أن الدكتاتور لم يتعرف على نفسه بعد موته الأول عندما تم عرض جثته، وهو الآن أكثر رهبة بقفازه الأملس المحشو

بالقطن فوق صدره المزين بميداليات ربحها فى انتصارات خيالية أثناء حروب من الشوكولاته ابتدعها متملقوه بلا حياء، وينتهى هذا الفصل بموت الدكتاتور الأخير والأكيد، وبذلك يكون زمن الأبدية الهائل قد انتهى أخيراً.

ومن هذا العرض لفصول الرواية ندرك أن كل الوقائع حدثت فيها تحويلات خرافية بفضل موهبة الحكى الخرافى الجبارة عند المؤلف. ومن ثم نجد البطريرك فى آخر صفحة من الرواية يكتشف أن «الكذب أكثر راحة من الشك، وأكثر نفعا من الحب وأكثر بقاء من الحقيقة، وكان قد توصل بدون فزع إلى التوهم المخزى بأن يأمر دون أن يكون له سلطة، وأن يكون مرفوع الشأن بدون مجد، وأن يكون مطاعاً بدون نفوذ عندما اقتنع وهو فى ذلك النثار من أوراق خريفه الصفراء بأنه لن يكون أبداً سيد سلطته الكاملة، وأنه محكوم عليه ألا يتعرف على الحياة إلا من ظهرها ويأن يحل الخيوط المعقودة ثم يصلح خيوط التسبيح والعقد الموجودة فى سداة الأوهام المخيمة على الواقع» (ص ٢٣٠).

* الأسلوب واللغة والسرد

ذكر جارثيا ماركيز فى مقال له نشر فى مجلة «النص النقدى» عام ١٩٧٩ (وعنوانه الفانتازيا والإبداع الفنى فى أمريكا اللاتينية والكاريبى) أن أصعب شىء بالنسبة للكاتب اللاتينى الأمريكى ليس هو اختراع عالم ما - لأن هذا العالم موجود أمامه ومكتمل - لكن ذلك يتمثل فى

السيطرة على لغة قادرة على أن تتناول كل هذا الواقع اللاتينى الأمريكى الذى لا يمكن تصديقه. ولعل رواية «خريف البطريرك» أهم نص أدبى لماركيز تمثلت فيه هذه الظاهرة. فقد استطاع ماركيز فى هذه الرواية أن يبدع أسلوباً ولغة قادرين على التعبير عن هذا العالم الخرافى الذى أبدعه حول الدكتاتور.

لقد توقف جارثيا ماركيز كثيراً عند التقنية التى يمكن أن يستخدمها فى كتابة هذه الرواية. وقد حكى لنا حيرته فى هذه المسألة حتى اهتدى إلى الأسلوب الذى ظهر به العمل فقال إنه عندما حضر محاكمة سوسا بلانكو فى كوبا حفزه هذا على أن يكتب كتاباً حول محاكمة دكتاتور، ويقدم من خلال ذلك واقع الشخصية برمته، لكن هذه التقنية لم ترق له لأنها لم تقدم له الدكتاتور من الداخل، كيف يفكر، كيف يكون رد فعله، وهذا هو ما كان يهمه أكثر. ثم عنَّ له بعد ذلك أن يكتب «مونولوجا» يصدُر عن الدكتاتور وهو فى مقعده، لكن هذه التقنية خلقت له مشكلة أخرى هى أن الدكتاتور لا يعرف القراءة ولا الكتابة، وقد تعلم فيما بعد. ومن ثم لم ترق له هذه التقنية كذلك لأن «ما كان يهمه لا يتمثل فيما يعرفه الدكتاتور وإنما فيما لا يعرفه وهذا لا يستطيع أن يقوله فى «مونولوج» لأن الدكتاتور لا يمكن أن يتكلم عما لا يعرفه». وهكذا من محاكمة إلى مونولوج إلى رفض المونولوج (٢٢) حتى توصل الكاتب أخيراً فى الرواية المنشورة إلى أسلوب سرد، بالرغم من أنه يستخدم أحياناً

بعض المونولوجات الصادرة عن البطريرك إلا أنه يلجأ بصورة عامة إلى ما يمكن أن يسمى بالمنظورات الصادرة عن عدد لا حصر له من الشخصيات المختلفة فضلاً عن منظور القاص - المؤلف العالم بكل شيء، وقد سمى جارثيا ماركيز هذا الأسلوب «أسلوب السرد المتعدد» أو «استخدام نقاط سردية متعددة».

ويسمى خوليو أورتيجا هذه الطريقة في السرد (الأنا الجماعي) للثقافة الشعبية (٢٣). وعمل هذا الأنا الجماعي يقدم سلسلة دائرية من الإخبار: حيث الرسائل Mensajes يصدرها مرسل (نحن) تجاه مرسل إليه (نحن أيضاً)؛ وبهذه الطريقة يكون الإخبار دائريا وتحدث فيه انتقالات عند القيام بتوجيه الرسائل، وعند صياغتها في دوائر جديدة تضم إليها. فالقاص هنا إذن هو الشعب بكامله، وهو كل الشخصيات مجتمعة في حلقات دائرية تتبادل الإرسال والاستقبال بصورة متواصلة، وإن كان هذا لا يمنع أن نقول إن المتكلم أو المرسل هنا هو الجنرال أو أمه بندثيون ألفارادو أو هذه الشخصية أو تلك.

ويتفق سيمور مينتون مع هذا الرأي وإن كان يرى عدم وجود قاص عالم بكل شيء. يقول: «والوسيلة التقنية التي تساهم في إبداع هذا العالم الذي لا يمكن أن نعتقد فيه شيئاً هي وجهة النظر السردية التي تنتقل انتقالات مستمرة. بمعنى أنه لا يوجد قاص عالم بكل شيء ولا واقع وحيد وثابت. فكل فصل من الفصول الستة غير المرقمة يبدأ

بقاص مجهول الهوية فى الشخص الأول الجماعى (نحن) الذى لا يمكن تحديد هويته. ويبدو ال «نحن» وكأنه يمثل مجموعة من الشبان لكنه يمكن أن يمثل كذلك أى مجموعة غير محدودة» (٢٤).

ولنقرأ فى الفصل الرابع الجمل التالية (ص ١١٤): «كان يكتب الأشياء القليلة التى يتذكرها لكى يضمن ألا ينساها أبدا ، كتب ليتيسيا ناثارينو زوجتى الوحيدة الشرعية التى علمته القراءة والكتابة فى عز الشيخوخة، وكان يقوم بجهود لكى يتذكر صورتها العامة (المومس)، وكان يريد أن يعود ليراها بمظلة التفتا الملونة بلون الراية وياقتها المصنوعة من أذناب الثعالب الفضية للسيدة الأولى، لكنه لم يتذكرها إلا عارية فى الثانية ظهراً تحت ضوء الناموسية الطحينى، كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسدك الهادئ الداكن فى دوى المروحة الكهربائية، ويتشمم ثدييك النابضين بالحياة، ورائحتك الشبيهة برائحة الكلبة، والحفيف القارض فى يديك الضاريتين لراهبة مبتدئة كانا يقطعان الحليب وتضفيان الصدأ على الذهب والذبول على الأزهار، لكنها كانتا يدين بارعتين فى الحب، إذ أنها الوحيدة التى أحرزت نصراً لا يمكن تخيله عليك أن تخلع حذاءك الطويل لأنه يلوث أغطيتى القطنية الناعمة، فكان يخلعهما، عليك أن تتخلص من كل عُدتك التى توجع لى قلبى بشراكها، فكان يخلعها، عليك أن تتجرد من سيفك ومن حزام الفتق ومن اللفافات، عليك أن تخلع كل ما تبقى يا حياتى لأنى لا

أحس بك، فكان يخلع كل ما تبقى من أجلك كما لم يفعل قط من قبل وكما لن يفعل ذلك مع أية امرأة بعد ليتيسيا ناثارينسو، حبي الوحيد الشرعي، كان يتنهد، ويكتب التنهدات على قصاصات أوراق الملفات المصفرة ثم يلف الأوراق مثل السجائر ليخبئها في الزوايا المخفية التي لا تخطر ببال أحد في المنزل حيث كان يمكنه وحده العثور عليها لكي يتذكر من كان هو نفسه عندما يعجز عن تذكر أي شيء آخر ... الخ».

وهذه الجمل، كما يلاحظ القارئ، اقتطعناها اقتطاعا من النص وقد سبق أن ذكرنا أن النص في «خريف البطريرك» يمضي من أول الفصل إلى نهايته بدون نقط إلا في القليل النادر، بحيث ينثال انثيالا ويسير في تيار لا ينقطع من جمل تتوالى توالي الموجات العارمة التي تمضي بدون توقف. وفيما يتعلق بالراوي أو القاص لا نستطيع تحديده، كما لا نستطيع تحديد متلق واحد فالمرسل هنا هو الأنا الجماعي والمتلقي هو الأنا الجماعي كذلك إلا إذا توجه الخطاب إلي شخص بعينه كما نرى في الجمل السابقة التي يتجه فيها الخطاب كثيراً ناحية ليتيسيا ناثارينو.

تبدأ الجمل بالقص على لسان الشخص الثالث (هو): «كان يكتب الأشياء القليلة التي يتذكرها .. الخ» حتى يصل إلى قوله «كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسدك الهادئ .. الخ» فيتحول الخطاب من السرد العادي للغائب إلى المخاطب (والمخاطب في هذه الحالة ليتيسيا ناثارينو)،

ثم لا نلبث أن نجد التفاتا آخر أو خطابا مختلفاً بحيث يتحول الكلام عن ليتيسيا إلى الغيبة ويصير المخاطب هو الجنرال نفسه «إذ أنها الوحيدة التى أحرزت نصرا لا يمكن تخيله عليك أن تخلع حذاءك الطويل .. الخ» ثم يتجه الخطاب بعد إلى ليتيسيا «فكان يخلع كل ما تبقَّى من أجلك» ثم تعود الجمل إلى لهجة السرد العادية للشخص الثالث: «كان يتنهد، ويكتب التنهيدات .. الخ»، وبالرغم من أن الجنرال لا يمثل وضع المتكلم فى كل الجمل المذكورة نجده فجأة يخاطب ليتيسيا قائلا «حبى الوحيد الشرعى». وهكذا فإنك فى مثل هذا الخطاب تنتقل بسرعة فائقة من مرسل إلى مرسل آخر ومن مستقبل إلى مستقبل آخر. فليس هنا أى التزام بطبيعة الخطاب العادى ذى البُعد السردى الأحادى وإنما هى أنماط متعددة ومتداخلة من السرد. وهذا الكلام ينطبق على الرواية كلها من أولها إلى آخرها وما ذكرناه إنما هو مجرد مثل موجز جداً.

ويحسن أن نتوقف كذلك عند مثل آخر أقل إيجازاً من السابق نقرأ فى الفصل الخامس (ص ١٦٢): «كان يرسل ليتيسيا ناثارينو لتملى أوامرها على وزرائه الذين كانوا يجيبونه من خلال الوسيط نفسه محاولين سبر أغوار تفكيره من خلال تفكيرها هى، لأنك كنت كما شئتك أن تكونى، لسان حال إرادتى العليا، كنت صوتى، كنت عقلى وقوتى، كانت أذنه الأكثر وفاء والأكثر يقظة فى ذلك الصخب من الحمم الأبدية فى العالم المنيع الذى كان يحاصره، ... الخ».

ومن الواضح أننا نجد فى هذا الخطاب انتقالا من الغيبة إلى المخاطب ثم إلى الغيبة مرة أخرى فى سرعة فائقة. «وهذه السرعة - كما يقول خوسيه ميجيل أوفييدو - تمضى فى تناسق: فكل فصل يقتصد فى تفصيل تركيب الجمل على شكل حلزونى، فى حركة دائمة ومتجهة نحو الاستمرار. وفجأة نجد تركيب الجمل بين نقطة وأخرى يصبح أكثر اتساعاً حتى لننسى من أين بدأت الجملة، ومن الذى يتكلم، وعن ماذا يتكلم. فالفصل السادس والأخير مثلا جملة واحدة طويلة» (٢٥).

ولا ينبغى أن ننسى، بالإضافة إلى ما سبق، أن طبيعة العمل شعرية أو شعرية أسطورية، وأن الكتاب كله قائم على خدمة الصورة المركزية للدكتاتور، وبما أن هذا الدكتاتور ليس شخصاً واقعياً وإنما هو الواقع بكل تحولاته وأبعاده الدلالية والأسطورية والخرافية فإن ماركيز فى معظم الأحيان يلجأ إلى استخدام لغة مجازية. إننا أمام نص يمثل نقلة شعرية لواقع يندُّ عن الوصف العادى للكلمات. ويمتد طوفان الصور الباروكية على امتداد الرواية، ولهذا رأينا بعض النقاد مثل خايم ميخيا دوكى يتهم ماركيز بأنه يختصر الإبداع الأدبى فى سحر لفظى، وهو اتهام ظالم لأن الأبعاد الدلالية فى رواية «خريف البطريرك» فى غاية الثراء والقوة. فماركيز يختصر تاريخ الطغاة أجمعين فى شخص واحد لا يضع له اسما.

ومن طبيعة أسلوب جارثيا ماركيز فى هذه الرواية

العملاقة أنه يحول المشهد العادى إلى مشهد تصويرى كونى، فنحن نقرأ عن مرض أمه مثلا ورد فعله تجاهه الجمل التالية: «... فقد أهمل كل صعوبات السُّلطة طيلة تلك الشهور الأليمة التى كانت فيها أمه تتعفن على نار خفيفة فى غرفة مجاورة لغرفته بعد أن قرر الأطباء الاخصائيون فى الآفات الأسيوية بأن إصابتها ليست بالطاعون، ولا بالجرب، ولا بالداء العليقى، ولا بأية مصيبة شرقية أخرى، وإنما هى رقية هندية مؤذية لا يمكن أن يشفيها منها إلا فاعلها، فأدرك أنه الموت وانزوى ليعتنى بأمه بتفانى الأم ذاته، فمكث يتعفن إلى جانبها حتى لا يتمكن أحد من رؤيتها وهى تنطبخ ببطء فى حساء يرقانها» (ص ١١٥). فهذه الجمل - كما نرى - لا تدل على وضع عادى وإنما تحدث تحولات من عناصر الواقع بحيث نصبح أمام مشهد لا يكاد يختلف فى شىء عن الخرافة على الرغم من أنه ينطلق أساساً من مشهد واقعى تماماً.

ويستخدم جارثيا ماركيز التكرار كثيراً سواء على مستوى الكلمات أو على مستوى الجمل، فكلمة رأينا مثلا وكذلك مشتقاتها أو ما يماثلها مثل سمعنا وأحسسنا تتكرر كثيراً. ولهذا التكرار دلالة هامة هى التأكيد على أهمية الرؤية أو الجوانب الحسية فكأن ماركيز ينقل إلينا واقعا يمكن أن نشاهده ونلمسه مع أن عمله فى الواقع أبعد ما يكون عن ذلك، لأنه عمل يحلق فى زمان الأبدية.

وإذا كان ماركيز يبيح لنفسه بناء عالم فنى جديد، ولغة

جديدة صادمة ومدهشة، فإنه يقدم تراكيب ذات طبيعة خاصة لا تخرج عن إطار المواضعة اللغوية العامة لكنها تصنع خصوصية لكاتب متميز.

إن جابرييل جارثيا ماركيز فى هذه الرواية يظهر الأشياء - كما يقول خوسيه ميجيل أوفييدو - مذابة فى ضباب كاسح، إذ يؤكد عليها فى حركة ثم يعود لينفيها بلا تردد فى حركة أخرى تؤدى إلي تشتتنا. فالواقع ما هو إلا تكهن لأنه ينثال من لغة تشبه المتاهة تمدنا بأسرار وأقنعة طول الوقت» (٢٦)، ولكى نمثل لذلك نختار مقطوعة من أول صفحة فى الرواية، تقول: «انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسى خلال نهاية لأسبوع، فحطمت أسلاك النوافذ المعدنية بضربات مناقيرها، وحركت الزمن الراكد فى الداخل برفيف أجنحتها» وبعد ذلك بأسطر نقرأ: «لقد خيل إلينا أننا كنا ندخل أجواء عصر آخر، إذ أن الهواء كان أكثر خفة فى مستنقعات أنقاض هذا العرين الرحب للسلطة».

وبالطبع عندما نؤكد على طبيعة هذا الأسلوب الفريد فإننا ينبغى أن نضع فى حسابنا أن كل الجوانب الأخرى فى الرواية مثل الزمان والمكان والطابع الخرافى .. الخ. تلعب دوراً كبيراً فى صياغة الأسلوب وتقديمه بالصورة التى هو عليها.

هوامش

(١) شاع خطأ استخدام لقب «ماركيز» بسبب الترجمة عن الانجليزية والفرنسية، وصحته فى الإسبانية «ماركث».

(٢) انظر خوليو أورتيجا، «خريف البطريرك: النص والثقافة» مقال منشور فى مجلة Review Hispanic، فيلادلفيا، عام ١٩٧٨، ثم أعيد نشره فى كتاب «جارثيا ماركيز: الكاتب والنقد وهى سلسلة تصدرها دار نشر تاوروس، مدريد ١٩٨١، ص ٢١٤.

(٣) خايم ميخيا دوق، «الأسطورة والواقع عند جابرييل جارثيا ماركيز» ضمن كتابه «مقالات Ensayos»، كولومبيا، ١٩٨٠، ص ٥٥.

(٤) انظر ترجمتنا لكتاب «زمن الغيوم»، مختارات الحرية، القاهرة، ١٩٨٨.

(٥) خايم ميخيا دوق، المرجع المذكور، ص ٥٥.

(٦) المرجع السابق، ص ٥٠.

(٧) المرجع السابق، ص ٤٩.

(٨) انظر مقالنا «فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية، مجلة العربى، الكويت، عدد أكتوبر ١٩٨٧، ص ١١٤.

(٩) أحب أن ألفت النظر إلى الترجمة الجيدة التى قام بها الأستاذ محمد على اليوسفى لرواية «خريف

البطريرك»، دار الكلمة للنشر، بيروت، والطبعة التي معى هى الطبعة الثالثة التى تعود إلى عام ١٩٨٣، وهى التي سوف أشير إليها طوال هذه الدراسة. وقد فضلت أن أحيل القارئ إلى النص العربى للرواية لأنه فى حوذته، وإن كنت سوف أستفيد من النص الإسبانى فى كثير مما يمكن أن يلمسه القارئ إذا عاد إلى النص العربى ووجد مقتطفاتنا من الرواية مختلفة بعض الشئ عنه.

(١٠) جابرييل جارثيا ماركيز، «الفانتازيا والإبداع الفنى فى أمريكا اللاتينية والكاريبى» مجلة «النص المنقود» عدد ١٤ يوليه، سبتمبر ١٩٧٩، ص ٨.

(١١) انظر ميشيل بلنسية روت، «جابرييل جارثيا ماركيز: الطول والدائرة ومسوخ الأسطورة»، دار نشر جريدوس، مدريد ١٩٨٣، ص ١٧٣.

(١٢) المرجع السابق، ص ١٧٣.

(١٣) لويس هارس، «أدباؤنا Los Nuestros» ودار نشر أمريكا اللاتينية، الطبعة السادسة عام ١٩٧٥، الفصل الخاص بجارثيا ماركيز، ص ٣٨١ وما بعدها.

(١٤) ماريو فارجس يوسا، حوار مع جارثيا ماركيز حول القصة فى أمريكا اللاتينية، جريدة «حوار» ليما، ١٩٦٨.

(١٥) خوسيه ميجيل أوفييدو، «جارثيا ماركيز: القصة بوصفها صانعة معجزات»، مجلة The American

Hispanist، انديانا ، اكتوبر ١٩٧٥، وهذا المقال أعيد نشره فى كتاب «جارثيا ماركيز: الكاتب والنقد» المذكور، ص ١٧٣.

(١٦) جابرييل جارثيا ماركيز، حوار فى مجلة «الآن، سانتو دوميخو، عدد ٧ يونيه ١٩٧٦، ص ٣٩.

(١٧) ينبغى الإشارة إلى أن الناقد الأستاذ حسين عيد نشر دراسة طويلة (١٢٧ صفحة) عن رواية «خريف البطريرك» صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٨ تحت عنوان «جارسيا ماركيز وأفول الدكتاتورية». ولكن يعيب هذه الدراسة أنها اعتمدت فى تحليل الرواية على مراجع عامة فحمّلت النص الروائى، فى كثير من الأحيان، ما لا يمكن أن يحتمل. مثال ذلك قوله فى بداية الفصل الأول: تعتبر رواية «خريف البطريرك» رواية تاريخية حيث تعرض تاريخ بلد ما فى مرحلة معينة فتحوله إلى «مشهد واسع، غريب، زاهى الألوان، يستند إلى حالة نفسية شاذة»، حيث أحال بالنسبة للجملة الأخيرة إلى كتاب چورچ لوكاش «الرواية التاريخية» وبذلك يكون قد وصف رواية ماركيز بغير ما فيها لأنها ليست رواية تاريخية بأية حال من الأحوال. كما رأى الأخ حسين عيد أن هذه الرواية تنزع نزوعا واضحاً إلى السيرة الذاتية (ص ١٥) مستنداً فى ذلك على كلمة لماركيز نفسه، لكن الذى حدث هو أنه حمّل كلمات ماركيز ما لا تحتمل

كذلك.. وليس هذا مجال مناقشة هذا الموضوع.

(١٨) خوسيه ميجيل أوفييدو، المرجع المذكور، ص ١٧٣.

(١٩) خايم ميخيا دوق، المرجع المذكور، ص ٨٤-٨٧.

(٢٠) سيمور مينتون، «ترى لكى لا تعتقد: خريف البطريرك» مجلة «كاريبى»، هونولولو، ربيع عام ١٩٧٦، ضمن كتاب «جارثيا ماركيز» الكاتب والنقد المذكور ص ٢٠٢.

(٢١) خوسيه ميجيل أوفييدو، المرجع المذكور ص ١٨٣.

(٢٢) ميشيل بلنسية روت، المرجع المذكور، ص ١٦٩.

(٢٣) خوليو أورتيجا، المرجع المذكور، ص ٢٣٠.

(٢٤) سيمور مينتون، المرجع المذكور، ص ١٩٢.

(٢٥) خوسيه ميجيل أوفييدو، المرجع المذكور ص ١٨٠-١٨١.

(٢٦) المرجع السابق، ص ١٨٠.

«عن الحب وشياطين أخرى»
رواية جارثيا ماركيز عن محاكم التفتيش

يبدأ ماركيز هذه الرواية بما يشبه المقدمة، التى يخبرنا فيها أنه فى ٢٦ أكتوبر عام ١٩٤٩ كلف بمهمة صحافية هى متابعة أعمال الحَفْر التى كان من المقرر أن تتم فى قبور سراديب دير «سانتا كلارا» القديم، الذى كان قد حوِّل إلى مستشفى منذ حوالى قرن من الزمان، ثم تقرر إقامة فندق من خمس نجوم مكانه. وكانت السراديب لا تزال تحتوى على قبور ثلاثة أجيال من الأساقفة ورئيسات الدير وكثيرين من أصحاب الوجاهة. ويلاحظ أن المؤلف الذى كان صحافياً فى بداية حياته، لم يذهب إلى ذلك المكان لمجرد الخروج بتحقيق صحفى، بل كان همه الأكبر، الذى حرَّضت عليه موهبته القصصية، هو اقتناص فكرة قد يستفيد منها فى قابل الأيام. ومعروف عن ماركيز أن قصصه ورواياته تظل تختمر فى ذهنه لسنوات طويلة. ولهذا قال عن روايته الشهيرة **«مائة عام من العزلة»: «لا تروق لى الفكرة التى لا تظل** تقاوم لسنوات طويلة. فإذا كانت الفكرة عنيدة مثلما حدث مع روايتى الأخيرة، إذ ظلت تقاوم لمدة سبعة عشر عاما فإنى فى هذه الحالة لا أجد مناصاً من كتابتها. إذن فقد فكرت فيها على امتداد سنوات طويلة، لدرجة أنى كنت أستطيع حكايتها مرات كثيرة من أمام ومن خلف وكأنها كتاب انتهيت من قراءته» (١).

ظل الصحافى الشاب يتابع العمال وهم يفتحون القبور بالمعاول والفئوس ويستخرجون العظام التى رمت وبلت حتى بلغ الكوة الثالثة للمذبح الأكبر وعثر على الشىء الذى كان ينشده عن الماركيزة الصغيرة ذات الاثنى عشر عاما، والتى كانت جدته تحكى له عنها، فيما يشبه الأسطورة، من أن جديلتها كانت تنثال وراءها وكأنها ثوب زفاف وأنها ماتت مسعورة بسبب عضة كلب. وكانت هذه الماركيزة الصغيرة مبجلة لدى شعوب الكاريبى لكثرة معجزاتها. وبينما كان العمال يحفرون أحد القبور انبعثت منه جديلة حية ذات لون نحاسى كثيف. أخذ العمال، ومعهم رئيسهم، يسحبونها، لكنهم كانوا كلما سحبوا منها جزءا بدت أشد طولا وغزارة. واستمر الشد والجذب إلى أن خرجت آخر خصلات الشعر المغروزة فى الجمجمة وقد استطاع الواقفون أن يقرءوا على شاهدة القبر اسم الطفلة ولقبها وهما: سييرفا ماريا دى تودوس لوس أنخليس. أما الجديلة فكانت ممدودة على الأرض بطول اثنين وعشرين مترا وأحد عشر سنتيمترا. وقد فسر رئيس العمال ذلك للصحافى الشاب، دون أن يبدى أية دهشة، بأن شعر الإنسان ينمو بطول سنتيمتر واحد كل شهر حتى بعد الوفاة، وأن هذه الأمتار الاثنين والعشرين تبدو معدلًا مناسبا لنمو استمر لمدة مائتى عام.

وقد حرصت على أن أذكر العناصر الفاعلة فى هذه المقدمة التى كتبها المؤلف فى قرطاجنة دى لاس إندياس عام ١٩٩٤، وهو عام نشر الرواية، لأسباب مهمة، ومن بينها

أنهـا تدل على بعض اللوازم المعـروفـة فى أدب جـارثـيـا مـاركـيـز، مـثـل المزج بين الواقـعى والأسطورى، وذلك أن الشـخصـيـة الرئيسـيـة فى هذه الرواية الجديدة، وهى الطفلة المذكورة سيـيرفـا ماريا لهـا أساس واقـعى تاريخى، تعـود أحداثه إلى منتصف القرن الثامن عشر الميلادى، كما سوف نرى فـيـما بعد، لكن هذا الأساس الواقعي نفسه قد امـتـزج منذ البداية بالأسطورة على عـادة سكان منطقة الكاريبى، الذين خلطوا بين الواقعى والأسطورى إلى الحد الذى صارت فـيـه الأسطورة وكـأنهـا جـزء من الواقـع، ولهـذا نرى حكاية الجدة عن الماركيزة الصغيرة لا تختلف عن التفسير الذى قدمه رئيس العمال للمؤلف حول طول الجديلة. وهذه الرؤية الأسطورية للواقع برزت فى أدب مـاركيز منذ البداية، لكنها تبلورت بصورة خاصـة فى روايتى «مـائة عـام من العـزلة» (١٩٦٧) و «خـــريـف البطريـرك» (١٩٧٥)، وهى رؤية تتـوافق مع الواقع الأسطورى فى منطقـة الكاريبى، الذى تكون بفعل عوامل وثقافات متعددة ومختلفة أشار إليها جارثيا ماركيز فى حواراته مع صديقه بلينيو ميندوثا قائلاً: «فى المنطقة التى ولدت فـيـهـا توجد أشكال ثقافـيـة ذات جذور أفريقية مختلفة جداً عن الأشكال السائدة فى المناطق الأخرى ذات الثقافات الأصلية. ففى منطقة الكاريبى التى أنسب إليها اختلط الخيال الفياض للعبيد الأفارقة بخيال أبناء البلد الأصليين من الكولومبيين السابقين، ثم جاءت شطحات الأندلسيين وممارسة الجليقيين للشعائر الخارقة

للعادة (٢). فهذه القدرة على رؤية الواقع بطريقة سحرية خاصة بمنطقة الكاريبى وكذلك بالبرازيل. ومن هنا ظهر أدب وموسيقى وفن تشكيلى يعبر تعبيراً جمالياً عن هذه المنطقة من العالم» (٣).

وهذه الرؤية الأسطورية للواقع قد توافقت كذلك مع تيار عام فى الأدب العالمى قام على ما سمى «بالوعى الأسطورى»، حتى لقد قيل إن أهل القرن الحادى والعشرين أو الثانى والعشرين يمكن أن ينظروا إلى هذا القرن العشرين على أنه «قرن الأسطورة». وقد بلور الكاتب الأرجنتينى الشهير خورخى لويس بورخيس هذه الفكرة فى قوله: «إن الأسطورة تقع فى مبدأ الأدب، وكذلك فى منتهاه». ونظر سريعة على أدب القرن العشرين تدلنا على أن الأسطورة كانت شيئاً لازماً فى أعمال كبار الكتاب والشعراء ففى الشعر نجد أسماء وليم بتلر كيتس، وت.س.إليوت، وعزرا باوند، ورينيه ماريا ريلكه، وجارثيا لوركا، وروبن داريو، وأوكتابيو باث. وفى المسرح أنوى، وكوكتو، وجيرودو، وبريشت، وسارتر، وبيكيت. ومن كتاب الرواية جيمس جويس، وكافكا، وفوكنر وغيرهم إضافة إلى كتاب أمريكا اللاتينية البارزين مثل ميجيل آنخل أستورياس، وإرنستو ساباتو، وأوجوستو رواباستوس، وكارلوس فوينتيس، وجارثيا ماركيز.. الخ. وإذا كان بعض النقاد الأوربيين قد رأوا أن لجوء كتابهم إلى الأسطورة ينطوى على ضرب من الهروب من الواقع فإن الكتاب والنقاد فى أمريكا اللاتينية

قد رأوا أن أفضل طريقة لمواجهة تاريخهم وواقعهم وكينونتهم تتمثل فى الأسطورة. ولهذا كان لأدبهم في هذا القرن العشرين، وخاصة النصف الثانى منه أصداء عالمية لم تحدث من قبل. وقد فسر البعض الواقعية السحرية التى بلغت قمة نضجها على يد جارثيا ماركيز بأنها الوعى الأسطورى بالعالم (٤). ومن اللافت للنظر أن العالم فى هذا الوعى الأسطورى، على الرغم من سريته إلا أنه مفهوم. فليس هناك شىء يفاجئنا أو يستعصى على الشرح، ذلك أن أكثر الأحداث غرابة تبدو عادية مثل بعث الموتى، وتحول الحيوانات إلى أناس أو نباتات والعكس بالعكس، والمطابقة بين الكون والمكان، وخلود اللحظة. وكل هذا واضح جدا فى أدب ماركيز لدرجة أننا نجد البطريرك فى خريفه يقوم بمهماته ميتا ثم يبعث فى لحظة، وكأنه فى حالة دائمة من الموت والبعث.

* العنوان ودلالاته

عنوان هذه الرواية التى قرأتها فى ترجمة عربية رصينة من عمل الأخ الدكتور وليد صالح (٥) هو «عن الحب وشياطين أخرى»، والحب فى أعمال ماركيز يأخذ أشكالاً مختلفة وفقاً لطبيعة كل عمل، فهو فى «مائة عام من العزلة»، على سبيل المثال جزء من الأحداث الكثيرة المعقدة المتشابكة، وهو فى «خريف البطريرك» صورة من صور السيطرة المطلقة من قبل الدكتاتور، وفى «يوميات موت

مُعلن» يمثل السبب الرئيسى لمقتل بطل الرواية «سانتياجو نصر»، لكن الحب فى أعمال ماركيز لم يقفز ليحتل بطولة الرواية إلا فى عمل واحد، هو ثانى أكبر أعماله، من حيث الحجم، بعد «مائة عام من العزلة» وهو «الحب فى زمن الكوليرا» (٦). فهذه الرواية قصة حب بعثت فى سن الشيخوخة واستمرت على الرغم من فساد الزمان وأرذلية العمر، وقد كتبت بلغة تفصيلية غزيرة ومتدفقة. وهى ليست مجرد رمز لعاشقين كبيرين، وإنما هى نوع من الكشف المثير والشفاف للخيوط التى تصنع عالم المحبين.

أما الحب فى هذه الرواية الجديدة فهو - كما يدل عليه العنوان فضلاً عن أحداث القصة - جزء من الشياطين، ذلك أن كلمة أخرى التى توصف بها الشياطين تجعلنا نستقبله - أى الحب - بهذا المفهوم، وهو فى الرواية داخل أيضاً عن طريق الشياطين. فالراهب كايتانودى لاورا الذى كلفه الأسقف بمعالجة الطفلة «سييرفا ماريا» من المس الشيطانى قد وقع فى حبها، ومن ثم صارت نفسه موزعة بين نقيضين لا يجتمعان على الأخص فى هذه الرواية وهما العقل والقلب، والإيمان والحب، ولهذا فإنه بدلا من أن يعالج الطفلة وفقاً لرؤية من كلفوه بذلك اعترف لهم بحبها، فنزع الأسقف عنه كل ميزاته وتركه فريسة للشيطان. وبهذا يكون هذا الحب قد دخل من بوابة الشيطان ثم خرج منها كذلك، فهو إذن جزء من فعاليات النسيج الشيطانى الذى حيكت منه الرواية.

وقبل أن نتناول دلالة الشياطين فى هذه الرواية نقدم نبذة قصيرة عن مضمونها حتى تساعدنا فى التعرف على هذه الدلالة: البطلة الرئيسية فى الرواية هى الطفلة سييرفا ماريا ذات الاثنى عشر ربيعا، وهى ابنة ماركيز كاسالدويرو من أسرة أرستقراطية وإن كانت من المولدين، وأمها هى برناردا كابريرا التى سوف نتوقف عندها بإيجاز فى سطور تالية لما فى قصتها من عجائب لا تنقضى، وتبدأ الرواية باقتحام كلب للسوق فى يوم الأحد الأول من شهر ديسمبر، حيث قلب موائد المقليات، وحطّم أكشاك الهنود، ومظلات اليانصيب، وعض فى طريقه أربعة أشخاص: ثلاثة من العبيد السود و«سييرفا ماريا دى تودوس لوس أنخيليس» الابنة الوحيدة لماركيز كاسالدويرو، التى خرجت مع إحدى الخادمات إلى السوق لشراء سلاسل من أوراق الزينة بهدف إحياء حفل عيد ميلادها الثانى عشر. وكانت هذه العضة بداية لمأساة الطفلة التى خضعت فترة لأنواع من العلاج المشعوذ حتى كانت تنبعث رائحة البصل من عرقها بسبب هذا العلاج. ولما علم والدها الماركيز بهذا الخبر قال لابد من التصرف لأن الكلب كان مسعوراً. وتوجه فى يوم ثلاثاء إلى مستشفى «أمور دى ديوس» الكائن فوق هضبة سان لاثارو ليرى شخصاً مصاباً بداء الكلب. ولعله من الأفضل أن أنقل فقرة من سرد المؤلف لهذه الزيارة لنرى أن الفن القصصى لا يمكن أن يكون مضمونا فقط أو سرداً بارداً مملاً، وإنما هو صنعة فنية عالية تتلاقى فيها روعة السرد ودقته وإحكامه

وبلاغته مع الرؤية الباطنية العميقة للحدث والزمان والمكان ووصف الأشخاص. يقول المؤلف وهو يصف توجه الماركيز إلى المستشفى: «كانت المدينة غارقة فى خمولها الأزلى. ومع ذلك فقد لمح أحد ما فى محيَّاه الشاحب وعينيه الزائغتين رجلاً حائراً. ترك عربته خارج المبنى المسور وتوجه مشياً، عبر الحقول إلى هضبة سان لاثارو. فى المستشفى رآه المصابون بالجذام والمنطرحون على الأرضية المرصوفة بالطابوق. رأوه يدخل وعلى وجهه سحنة الموت فسدُّوا عليه الطريق مطالبينه بصدقة. وفى ردهة المرضى الذين يعانون من الهياج الدائم شاهد المصاب بداء الكلب مربوطا إلى عمود. كان المصاب رجلاً مسناً، من المولدين، شعر رأسه أبيض ولحيته كالقطن. كان نصف جسده مشلولا، غير أن داء الكلب شحن النصف الآخر بقوة هائلة اضطرت المسئولين إلى ربطه خوفاً من أن يتحطم وهو ينطح الجدران. لم يترك كلامه مجالاً للشك فى أن الكلب الرمادى ذا الغرة البيضاء الذى عضه هو نفس الكلب الذى عضَّ سييرفا ماريا. قيل للماركيز إن لعاب الكلب لم يلطخ جسده السليم، بل وقع على تقرح فى بطن ساقه، ولكن هذا التفسير الأخير لم يكن كافياً لتهدئة الماركيز، فترك المستشفى مرعوباً من رؤية ذلك الرجل المحتضر، ولم يبق لديه أى أمل تجاه سييرفا ماريا» (٧).

فهل هذا الإحكام فى سرد المشهد، وتناوله من كل النواحى البلاغية والنفسية والإنسانية والوصفية هو الذى

يدفع إلى قراءة أى عمل من أعمال جارثيا ماركيز أكثر من مرة، وفى كل مرة نحس بمتعة جديدة ورغبة شديدة فى مواصلة القراءة؟ ربما. ولاشك فى أن هذا الكاتب الكولومبى قد شد ملايين القراء من كل أنحاء العالم، وتمتع بشهرة عالمية لم يحظ بها إلا القليلون، ويكفى بالنسبة لنا أنه من الكتاب القليلين فى العالم الذين لا يظهر لهم عمل إلا صدرت ترجمته العربية بعد شهور قليلة!!.

وكما لاحظنا من الفقرة السردية السابقة فإن مأساة الطفلة لم تكن نتيجة مباشرة لعضة الكلب، وإنما أسهم فى صنع هذه المأساة المعتقدات السائدة، ومنها ما سوف نراه من أن عضة الكلب، في نظر رجال الكنيسة، تؤدى إلى المس الشيطانى. وقد أكدت زيارة الماركيز للمصاب فى المستشفى المذكور خطورة الأمر، وفقد الأمل فى إمكانية شفاء الطفلة، رغم أن جرحها كان بسيطاً، وكانت العضة فى كعبها الأيسر ولا تكاد ترى. أى أن حالتها الصحية لم تكن مثيرة للفزع، وهذا ما أكده الطبيب أبرينونثيو، لكن رجال الكنيسة كانوا دائماً يُزرون بهذا الطبيب ويغضون من قدره، وقد قال عنه الأسقف إن لقبه الأخير يعنى الكلب. ورغم اعتراض الطبيب على دخول الطفلة الدير، وقوله إنه من الأفضل لها أن تُقتل بدلاً من أن تدفن فى الدير حية، فقد انتهى الأمر بدخولها بدعوى أنها مصابة بمس شيطانى. وكان ملحقا بالدير عدد من الزنازين المخصصة لمثل هذا الغرض، وقد وضعت سييرفا ماريا فى الزنزانة الأخيرة. وكانت هذه الزنازين فى الأساس

تابعة لمحاكم التفتيش. ويصفها المؤلف بلغته ذات الدلالات العميقة على النحو التالى: «وفى نهاية كل ذلك، وفى النقطة الأشد بعدا عن رقابة الخالق، امتد سرادق منعزل تم استخدامه لمدة ثمانية وستين عاماً سجنا لمحكمة التفتيش، ولا يزال سجنا للراهبات الضالات. وفى الزنزانة الأخيرة لهذا الجانب المنسى تم سجن سييرفا ماريا بعد ثلاثة وتسعين يوما من تعرضها لعضة الكلب دون أن تظهر عليها أعراض داء الكلب» (الرواية ص ٩٠) ويوم دخول سييرفا الدير قالت لها إحدى الراهبات: «إن لك عينى شيطان».

كلف الأسقف الأب كايتانو دى لاورا برعاية الطفلة وقد أحس هذا الأب الثلاثينى بالحب تجاه الطفلة منذ البداية، هذا ما سوف نتناوله فيما بعد فى جزئية منفصلة، ويدافع من حبه قام ببحث حالتها، حيث درس المحاضر الخاصة بها فى الدير، ووجد أن هذه المحاضر مناسبة لفهم عقلية رئيسة الدير أكثر من فهم حالة سييرفا ماريا. قالت المحاضر إن العاملين بالدير قد عزموا بالتعاويذ جميع الأماكن التى مرت بها الطفلة صباح دخولها الدير، وكذلك الأماكن التى مستها، وأخضعوا جميع الأشخاص الذين كانوا معها للعزل والتطهير. وقالت المحاضر إنها - أي الطفلة - تلذذت بتقطيع جدى بيديها بعد خنقه، وأنها أكلت خصيتيه وعينه المتبلة وكأنها نار مشتعلة .. الخ وأنها أدهشت الخدم بأغان شيطانية وبأصوات تختلف عن صوتها. وفى اليوم التالى لدخولها الدير ماتت الببغاوات الإحدى عشرة الأسيرة التى

كانت تزين الحديقة منذ عشرين سنة دون سبب معلوم، وعندما علمت أن رئيسة الدير كانت تبحث عنها صارت غير مرئية بالنسبة لها فقط.. ولم يقتنع الأب دى لاورا بما جاء فى هذه المحاضر ويدل على أنها مصابة بمس شيطانى لكنه فشل فى إقناع الأسقف بوجهة نظره. وتمضى الأحداث إلى أن يخبر الأب كايتانو الأسقف بحبه للطفلة، وهنا ينزع عنه الأسقف كل ميزاته - كما أسلفنا - ويتركه فريسة للشيطان، ويترك أمر الطفلة إلى نزيلة اسمها مارتينا كانت مجاورة لها. وتنتهى الرواية بموت الطفلة ميتة أسطورية، حيث دخلت عليها الحارسة لتهيئتها للجلسة السادسة من التعاويذ فوجدتها ميتة من الحب فى السرير، وعيناها تشعان، وبشرتها كأنها بشرة طفل حديث الولادة. كانت جذور شعرها قد نبتت كأنها فقاعات فى الرأس الحليق، وبدأ شعرها ينمو شيئاً فشيئاً.

* شياطين الرواية وشياطين ماركيز

قلنا إن أحداث هذه الرواية قد دارت فى منتصف القرن الثامن عشر الميلادى تقريباً فى إحدى بلدان الكاريبى بأمريكا اللاتينية، وكانت هذه المنطقة مازالت تعانى من آثار محاكم التفتيش، التى شكلت للمرة الأولى فى إسبانيا - كما يقول مترجم الرواية فى مقدمته القصيرة - عام ١٢٤٢م لمتابعة تهم الإلحاد. وقد وصلت هذه المحاكم إلى درجة من السيطرة الجهنمية فى القرن الخامس عشر، وانتقلت

لتمارس أنشطتها فى دول أمريكا اللاتينية التى بدأ اكتشافها عام ١٤٩٢م، ثم صدر قرار بإلغائها نهائياً عام ١٨٣٤م. وكان من مهام هذه المحاكم التعرف على المشكوك فى عقيدتهم وإنزال أقصى العقوبات بهم، وعلاج المصابين بمس شيطانى، وطرد الأرواح الشريرة، ومنع الكتب التى لا تتفق مع العقيدة المسيحية، والقيام على شئون الديانة .. الخ. ومن ثم فإن الشياطين فى هذه الرواية ذات أبعاد مختلفة، منها ما يتصل بطبيعة الحياة فى المدينة الكاريبية، القائمة على الخرافة، والتي كانت تساعد عليها وتغذيها محاكم التفتيش. ومن ذلك مثلاً أن المدينة التى تدور فيها أحداث الرواية كان بها ثلاثة أطباء، وآخرون من حملة الشهادات، وستة صيادلة، وأحد عشر حجاماً، وعدد لا يحصى من الأطباء الدجالين المتحذلقين العاملين فى شئون السحر، على الرغم من أن محكمة التفتيش أدانت ألفا وثلاثمائة منهم بأحكام مختلفة وأعدمت سبعة منهم فى المحرقة. لكن هؤلاء كانوا هم المتصرفين فى شئون العلاج. وقد فتح أحدهم جرح سييرفا ماريا الملتئم ووضع عليه كمادات كاوية، وقام آخر باستخراج الدم من ظهرها، وقام حجام بغسل جرحها ببولها، وأجبرها حجام آخر على شرب بولها الخاص .. الخ (انظر ص ٧٤-٧٥) المهم أن الطفلة لكثرة ما تعرضت له من علاجات خرافية أصيبت بالدوار والتشنج، والارتعاش والهذيان والإسهال فى البطن والمثانة حتى كانت تتمرغ فوق الأرض، وتعوى من الألم والغضب.

وعندئذ تركها الأطباء الدجالون لتواجه مصيرها، مقتنعين بأنها مجنونة أو أن الشيطان قد حل فى جسدها. وحلول اليشطان فى جسد الطفلة هو البعد الآخر للجانب الشيطانى فى الرواية. وهنا صارت الاستعانة برجال الكنيسة واجبة. وقد تمثلت طليعة الكنيسة فى الخادمة «ساكنتا» وهى تحمل مفتاح القديس هو بيرتو. وقد تعرت ساكنتا ودهنت جسدها بزيوت الهنود لتدعك به جسد الطفلة عارية وهى ترتل صلوات القديس المذكور. ثم قام أسقف الأبرشية نفسه بالمبادرة، بعدما أحس بالانزعاج من اختلال الطفلة سييرفا وخرفها، فدعا الماركيز إلى الذهاب لمقابلته على عجل. ودار حوار بين الاثنين بدأه الأسقف بقوله: لقد دعوناك لأننا نعلم حاجتك إلى الخالق، وإن كنت منشغلاً عن ذلك.

ومما دار فى هذا الحوار، وله صله بما نحن بصدده قول الأسقف مشخصاً مرض الطفلة وراداً على قول الماركيز: كنت أود تحمل مأساتى فى صمت:

لما تبلغ مُناك فى ذلك. إنه سر صارخ. فابنتك المسكينة تتمرغ فى الأرض فريسة للتشنجات الفاحشة وهى تعوى بلغة عبدة الأوثان. أليست هذه أعراضا للحلول الشيطانى؟ ثم أضاف الأسقف: «من بين المراوغات العديدة للشيطان أن يتبنى شكل مرض قذر وينفذ فى جسم برىء. وعند تواجده داخل الجسم فليس هناك قوة إنسانية تقدر على إخراجه» (الرواية ص ٨٠-٨١).

شياطين الرواية، إذن، هى شيطان الخرافة وشيطان محاكم

التفتيش، وشيطان الكنيسة، والشيطان الذى دخل فى جسد الطفلة، وكان لابد أن توضع فى إحدى زنازين الدير لكى يتم استخراجه. وإذا كان كل هذا قائماً على الخرافة فأن معظم الأحداث داخل الدير سوف تكون أيضاً مغلفة بالخرافة، إلى الدرجة التى نعثر فيها على مشهد يدل على التناقض الصارخ بين الرؤية الواقعية له والرؤية الخرافية. كانت رئيسة الدير قد استلقت لنوم القيلولة فسمعت أغنية بصوت منفرد ملأ فضاء الدير. سألت عمن غنت بهذه الجودة فقيل لها إنها الطفلة فقالت: ياله من صوت جميل! قفزت من السرير وجرت فى الدير على جناح السرعة مستدلة بالصوت. كانت سييرفا ماريا تغنى، وهى جالسة على مقعد وجدائلها مفرودة على الأرض، وسط الخدم المسحورين بصوتها. ولكن رئيسة الدير صرخت قائلة:

يا مسخ الشيطان! لقد تحولت إلى كائن غير مرئى لإغوائنا. والمقابلة، فى هذا المشهد، كما هو واضح بارزة: فالصوت جميل، وقد سُحر به الخدم ورئيسة الدور نفسها، وهذه هى الرؤية الواقعية للحدث، لكن الرؤية الخرافية لا تلبث أن تنقض لتكون لها السيادة، وتكون نتيجتها المباشرة أن يتحول الحدث تحولا فجائياً من مشهد جميل إلى مشهد شديد القبح، وهى خاصية من الخصائص الواضحة فى هذه الرواية، إذ تأمر رئيسة الدير بحمل الطفلة إلى حجرتها الأخيرة فى سرادق السجن، فأخذت عنوة وهى ترفس برجليها محاولة عض إحداهن بأسنانها. وفى الطريق انتبهوا

إلى أنها كانت ملطخة ببرازها، فغسلوها بالماء داخل الأسطبل.

ولا ننسى أن جارثيا ماركيز هو أحد الوارثين العظام لميجيل دى سرفانتيس صاحب رواية «دون كيخوته» الشهيرة التى جمعت بشكل فنى أخاذ بين الرؤية المفارقة للواقع عند الفارس النبيل دون كيخوته دى لامانشا حتى كان يتوهم أن طواحين الهواء ما هى إلا شخوص من العمالقة المتوثبين فيشهر سلاحه ورمحه ضدها فى محاولة للقضاء عليها لكنه لا يلبث أن يسقط مضرجا بدمائه، وهنا تطل الرؤية الأخرى الواقعية، التى تأتى عادة متأخرة، من تابعه شانسو بانصا ويخبره أنه كان يحارب طواحين الهواء. ولا داعى الآن لأن نشير إلى ما قاله ماركيز فى حواراته عن تأثره بسرفانتيس، لأن وضوح هذه الثنائية فى أدبه أشهر من أن نأتى بسند لها.

ومن صور الشيطان كذلك داخل الرواية أنه كائن خارق قادر على كل شىء، ولأنه تلبس جسد الطفلة كانت تتمتع، فى بعض الأحيان، بقوة خارقة. من ذلك أن الحارسة عندما حاولت نزع قلادتها أمسكت الطفلة بمعصمها وأجبرتها على تركها. وفى محاضر سجلات الدير التى دونت فى تلك الليلة، أن الحارسة قد صرخت بأن قوة من العالم الآخر قد هزمتها. وفى مشهد آخر عندما حاولت بعض الراهبات المبتدئات سرقة قلائد سييرفا ماريا قامت بدفعهن بشدة، وصعدت فوق المائدة، وجرت من طرف لآخر، وهى تصرخ

مثل مجذوبة حقيقية مهيأة للشجار والهجوم. حطمت كل ما وجدته في طريقها، وقفزت من النافذة فكسرت تعريشة الحوش، وأثارت خلايا النحل، وهدمت حواجز الاصطبلات، وحدود الحظائر، وانتشر النحل فى كل مكان، وخرجت الحيوانات منطلقة تخور مرتعبة هاربة إلى حجرات النوم المنعزلة. ومنذ تلك الحادثة لم يحصل أى ضرر إلا ونسب إلى سييرفا ماريا (الرواية ص ٩٩). وهذا المشهد يذكرنى بالمشاهد الأسطورية الكثيرة الموجودة فى رواية خريف البطريرك حيث كان الدكتاتور يمتلك هذه القوة الأسطورية الخارقة أيضاً، إذ كان قادراً على تغيير قوانين الأنهار، ونواميس الطبيعة، وجريان التقاويم، وكانت كلمة منه كافية لإحياء الموتى وإماتة الأحياء ... الخ. ولما شاع فى الدير أن سييرفا ماريا تمتلك هذه القوة الخارقة تقدمت إليها الراهبات طالبات منها أن تصبح لهن وسيطة لدى الشيطان أو ساعية بينهن وبينه حتى يحقق لهن الأمنيات الصعبة. وكانت بعض الأحداث التى تقع مصادفة تزيد من إيمان الراهبات بقدرات الطفلة الشيطانية. من ذلك أن بعض الراهبات المتنكرات اقتحمن، ذات ليلة مشئومة سجن سييرفا ماريا، وكمّمْن فمها وسلبنها قلائدها المقدسة. ولكن الراهبة التى خططت للهجوم، وفيما هى تتعجل الهروب، تعثرت بالسلم المظلم وأصيبت بكسر فى الجمجمة (ص ١٠١). وكل هذه المشاهد، كما هو واضح، تعكس عوامل الخلل الموجودة فى الدير، والتى هى فى كل الأحوال، صور من التناقض

الصارخ بين الأقوال والأفعال، وبين المبادئ وتطبيقها فالأسقف حريص كل الحرص على إخراج الشيطان من جسد الطفلة، ولكن كل التصرفات التى تحدث معها من قبل رئيسة الدير والراهبات تبدو خارجة من حبائل الشيطان نفسه، وكأنهن أكثر منها إصابة بالمس الشيطانى، وأكثر منها حاجة للعلاج. ولا يشذ عن الجميع إلا الأب كايتانو دى لاورا الذى كلف بمتابعة الطفلة - كما أسلفنا - وربط الحب بينه وبينها.

* شياطين ماركيز

ولاشك أن كل هذه الشياطين الموجودة بالرواية قد دفعتنا إلى البحث عن دلالة أخرى للشياطين فى أدب ماركيز بخاصة، وفى أدب أمريكا اللاتينية بعامة. وقد وجدنا هذا المصطلح شائعاً، ويدل فى حالالكُتَّاب، على كل ما يتعلق بالإلهام. ولهذا أكثر ماريو بارجس يوسا فى كتابه «جارثيا ماركيز - قصة متمرد»، الصادر عام ١٩٧١ من استخدام هذا المصطلح مضافاً إلى صفة من الصفات التى تحدد بعض التأثيرات الواقعية على ماركيز مثل «الشياطين التاريخية» و «الشياطين الثقافية» أى الخاصة بتأثيرات عدد من الكتاب من أوربا وأمريكا، والشياطين الأسرية فيما يتصل بتأثيرات جده وجدته .. الخ. ومن ثم فإن الشياطين كائنات سرية موكلة بالإلهام الفنى الذى لا يتاح لكل الناس، بل لا يتاح للفنان نفسه فى كل وقت وحين. وهذا الزعم الموجود فى

أمريكا اللاتينية، وطبق على ماركيز بصورة موسعة يشبه ما كانت العرب فى الجاهلية تزعمه من أن لكل شاعر عظيم شيطانه أو تابعه من الجن، يلهمه بأشعاره أو يمليها عليه. وهناك حكاية طريفة فى هذا الصدد وردت فى كتاب «جمهرة أشعار العرب» لأبى زيد القرشى يحسن أن نقف عليها. تقول الرواية: قال ابن المروزى: حدثنى أبى قال: خرجت على بعير لى صعب، يمر بى لا يملكنى من أمر نفسى شيئاً، حتى مر على جماعة ظباء فى سفح جبل على تلته رجل عليه أطمار رثة. فلما رأتنى الظباء هربت، فقال: ما أردت إلى ما صنعت؟ إنكم تتعرضون لمن لو شاء قد عكم عن ذلك! قال فدخلنى عليه من الغيظ ما لم أقدر أن أحمله، فقلت: إن تفعل بى ذلك لا أرضى لك! فضحك ثم قال: امض عافاك الله لحالك! قال فجعلت أردد البعير فى مرعى الظباء لأغضبه، فنهض وهو يقول: إنك لجليد القلب! ثم أتى فصاح بالبعير صيحة ضرب بجرانه الأرض، ووثب عنه إلى الأرض. وعلمت أنه جان فقلت: أيها الشيخ! إنك لأسوأ منى صنعا. قال: بل أنت أظلم وألأم. بدأت بالظلم ثم لؤمت بتركك المضى. قلت: أجل! عرفت خطىء. قال: فاذكر الله فقد رُعناك، ويذكر الله تطمئن القلوب، فذكرت الله تعالى ثم قلت دهشا: أترون من أشعار العرب شيئاً؟ قال نعم أروى، وأقول قولاً فائقاً مبرزا. قلت: فأرنى من قولك ما أحببت. قال:

طاف الخيال علينا ليلة الوادى

من آل سلمى ولم يلمم بميعاد

وأكمل هذه القطعة من الشعر، فلما فرغ من إنشاده قلت: هذا الشعر أشهر فى ولد مَعَدّ بن عدنان من ولد الفرس الأبلق فى الدهم العراب. هو لعبيد بن الأبرص الأسدى، فقال: ومن عبيد لولا هبيد؟ فقلت: ومن هبيد؟ فأنشأ يقول:

أنا ابن الصلادم، أدعى الهبيد
حبوت القوافى قرمى أسد
عبيدا حبوسا بمأثورة
وأنطقت بشرا على غير كد
ولاقى بمدرك رهط الكميت
ملاذا عزيزا، ومجدا، وجد

فقلت: أما عن نفسك فقد أخبرتنى، فأخبرنى عن مدرك! فقال: هو مدرك بن واغم صاحب الكميت، وهو ابن عمى، وكان الصلادم وواغم من أشعر الجن. ثم قال: لو أنك أصبت من لبن عندنا! فقلت: هات! أريد الأنس به، فذهب فأتانى بعس فيه لبن ظبى، فكرهته لزهومته، فقلت: إليك، ومججت ما كان فى فمى منه، فأخذه ثم قال: امض راشداً مصاحبا! فوليت منصرفاً، فصاح بى من خلفى: أما إنك لو كرعت فى بطنك العس لأصبحت أشعر قومك! (٨).

فهل يكون أصل فكرة الإلهام وارتباطها بالشياطين فى أدب أمريكا اللاتينية واقعة أو وقائع كهذه؟ لا نستطيع أن نجزم بذلك الآن، لأن الموضوع يحتاج إلى بحث مستفيض. ولكن هذه القضية درست - كما أسلفنا - بتوسع فى أدب

ماركيز من ناحية التأثيرات الكثيرة التى اجتذبته فى طفولته وشبابه الباكر، ومن بينها أحاديث جدته وقصص «ألف ليلة وليلة» وكلها محملة بهذا الطابع السحرى الذى تبلور بشكل فائق للوصف فى أعماله حتى صار زعيماً لهذا التيار المسمى «بالواقعية السحرية». الشياطين إذن بالنسبة لماركيز المؤلف هى صاحبة الإلهام والموجهة إلى إتقان الصنعة، ومن ثم فإن دلالة الشياطين هنا تقع فى موقف مناقض تماماً لدلالاتها الخرافية السلبية فى الرواية التى معنا، والتى تستهدف الكشف عن صور الخرافة والتخلف فى المجتمع الكاريبى فى القرن الثامن عشر.

* الأب كايتانو دى لاورا

هذا الأب هو الشخصية الثانية فى الرواية. ويصف المؤلف مقدمه عندما استدعاه الأسقف ليتولى رعاية ابنة الماركيز: «ظهر فى الحين راهب حسن الطلعة، فى حدود الثلاثين من عمره، كأنه جنى أطلق لتوه من قمقمه» (ص ٨١). كان الأب كايتانو مقربا من الأسقف لا لمميزات شخصية فيه، بل لجدارته كقارئ. ولم تكن لديه وظيفة محددة فى الدير، ولا مهنة معلومة باستثناء عمله أمينا للمكتبة، غير أنه اعتبر نائبا فعليا للأسقف نظراً لقربه منه، ومما له دلالة بالنسبة للعلاقة التى سوف تربط بين الأب كايتانو والطفلة أنه حلم بها قبل أن يراها وأبلغ الأسقف بذلك، فسأله: كيف يمكنك أن تحلم بإنسان لم تره من قبل

أبدا؟ قال دى لاورا: «كانت ماركيزة صغيرة مولَّدة بلغت من العمر اثنى عشر ربيعاً، ولها جدائل تمتد وراءها كأنها معطف ملكة، فكيف يمكن أن تكون شخصاً آخر؟ (ص ١٠٦). وقد عرف عن دى لاورا خوفه من التعامل مع النساء، واسمه بالكامل هو كايتانو دل اسبيرتو سانتو دى لاروا إى إسكوديرو. وجده الأعلى - كما كان يعتقد - هو جارثيلاسو دى لافيجا شاعر عصر النهضة الإسبانى من القرن السادس عشر. هذا من ناحية والده، أما أمه فمولَّده من «سان مارتين دى لوبا»، وكانت قد هاجرت إلى إسبانيا مع والديها. وقد ورث دى لاورا حب الشعر، بل والثقافة بعامة عن جده الأعلى، وكثيراً ما كان يردد أبياتا من شعره أثناء لقاءاته مع سييرفا ماريا مثل هذا البيت الذى استدعاه من الذاكرة:

آه يا نفائسى التى عثرت عليها فى غير وقتها!

وكان لقاؤه الأول مع سييرفا ماريا عندما فتحت له الحارسة باب حجرتها، فانبعثت منها رائحة عفنة، وكانت الطفلة مضطجعة على ظهرها فوق السرير الحجرى بلا مرتبة، ومربوطة بسيور جلدية من يديها ورجليها. قال دى لاورا لنفسه: حتى وإن لم تكن مصابة بأى مس شيطانى، فإن لدى هذه المخلوقة المسكينة كل الظروف المناسبة للإصابة به» (ص ١١٦). وهذه الكلمات، وكل تصرفات دى لاورا فيما بعد سوف تعكس اختلافه عن الجو المحيط به، وعن المعتقدات السائدة، على الرغم من أنه أحد العناصر المهمة

المنوط بها تنفيذ هذه المعتقدات ولم يكن كايتانو فريداً فى ذلك، فقد كان هناك آخرون يرون فيما يفعله القسس ومحاكم التفتيش وبالا على الحياة وعلى الناس. وهذا واضح فى موقف الطبيب أبرينونثيو الذى حاول أن يمنع الماركيز من إدخاله ابنته الدير، فرد عليه هذا قائلاً: «هذا ما أريد أن أفعله منذ أن رأيتها تسير نحو سرادق المدفونات أحياء، غير أنى لا أجد فى نفسى القوة الكافية لمعارضة إرادة الخالق» (ص ١٠٤). ولم يستطع الطبيب كذلك أن يقنعه برأيه حول إخضاع ابنته لقسوة طاردى الأرواح الشريرة قائلاً له: «لا يوجد فرق كبير بين هذا والسحر الذى يمارسه السود، بل إنه أسوأ، لأن السود لا يتجاوزون التضحية بالديكة لآلهتهم، على حين أن محاكم التفتيش تفرح لجزر الأبرياء بالمقصلة، أو لشوائهم أحياء فى عرض عام» (ص ١٠٣). لكن هذه الأصوات المعارضة، على أية حال، كانت قليلة ولم يكن بمكنتها أن تقف فى وجه محاكم التفتيش المسيطرة سيطرة تامة على أفكار الناس ومقدرات المجتمع. ومن المعروف أن القائمين على محاكم التفتيش أو العاملين فيها كانوا من ذوى القلوب القاسية التى لا تعرف الرحمة أو الشفقة سبيلاً إليها. وهذا ما نص عليه جارثيا ماركيز عند تقديمه للأب توما دى أكينو دى ناربايث المدعى العام القديم لمحكمة التفتيش فى إشبيلية، وخورى حى العبيد الذى اختاره الأسقف ليحل مكانه فى مهمات التعاويذ بسبب وعكاته الصحية. نقرأ عن هذا الرجل «أنه لم يشك أحد فى

سمعته بوصفه رجلا قاسياً، فهو قد أرسل إلى المحرقة أحد عشر ملحداً، وناساً من اليهود والمسلمين، غير أن صيته قام بشكل خاص على الأرواح التى أنقذها من براثن الشيطان الأشد مكرا فى الأندلس» (ص ١٨٨).

نعود إلى الأب كايتانو دى لاورا فنجده يطلب من رئيسة الدير أن تكون حجرة السجن التى تنزل فيها الطفلة أفضل مما هى عليه، مبرراً ذلك بأن الصراع ليس موجها ضدها، بل ضد الشياطين التى تحل بها، لكن كلامه ذهب سدى. ومنذ أن تعرف هذا الأب على سييرفا تحول هدوء سنواته الطويلة إلى جحيم، وانعزل عن أصدقائه ومعارفه، وتقلص شغفه بالمعرفة - وهو الذى كان يريد أن يصبح أمين مكتبة - إلى مجرد فهم خدع الشيطان. وبدأت صورة الطفلة تطارده فى كل وقت، حتى أنه كان يقول فى نومه: «أسأل الخالق أن ينقذك يا سييرفا ماريا دى تودوس لوس أنخليس». وقد رآها ذات مرة فى نومه مرتدية لباس السجن وجدائلها تشتعل بالنار من فوق كتفيها ورأى أنه رمى زهرة القرنفل القديمة من مزهرية المنضدة ووضع بدلاً منها باقة من زهور الغردينيا النضرة، وردد على مسمعها كلمات جده الأعلى جارثيلاسو: «لأجلك ولدت، ولأجلك أفتدى حياتى، ولابد أن يكون موتى لأجلك، ولأجلك أموت» وهكذا تغلغل الحب فى قلب كايتانو، وكان يحاول أن يقنع الأسقف بأن الطفلة غير مصابة بمس شيطانى، لكن الأسقف لم يصدقه. وقد ذهب ذات مرة إلى أبيها وحاول أن يأخذ معلومات منه عن

حياة الطفلة قبل دخولها الدير، كما ذهب إلى الطبيب أبرينونثيو الذى أكد له أن الطفلة ليست مصابة بداء الكلب وأن الخطر الوحيد القائم هو أن تموت من قسوة المعوِّذين كما حدث مع كثيرين. وأخيراً اعترف للأسقف بحبه وهنا حدث له ما أشرنا إليه من قبل من إبعاده عن الطفلة، ونزع ميزاته عنه وتركه فريسة للشيطان أما سييرفا فقد أسند أمر رعايتها إلى جارتها، المحبوسة أيضاً، مارتينا. ورغم إبعاد الأب كايتانو عن الطفلة إلا أنه كان يتردد عليها سراً، ويبثها حبه وأشواقه. وقد أهدته مرة عقدها الثمين. وأثناء ذلك حاصرته الكثير من التهم، حتى انكشف أمره وحوكم أمام محكمة التفتيش بتهمة الإلحاد، إلا أن هذا الحكم أثار اضطرابات شعبية وخلافات داخل الكنيسة نفسها، مما أدى إلى تخفيف الحكم، بأن أرسل إلى مستشفى «أمور دي ديوس» ليعمل ممرضاً للمصابين بالجذام.

ويسرد المؤلف مشهداً يدور حول استخراج الشيطان من جسد الطفلة برئاسة الأسقف نفسه، الذى يبدو أنه وجد تدخله لازما، فدعا المجلس الكنسى إلى الإنعقاد للنظر فى قضية سييرفا ماريا. ولما كان هذا المشهد طويلا ومفصلا ويحمل دلالات عميقة عن الخرافة التى ظلت مسيطرة فى الكنيسة حتى فترة قريبة، فإننا ننصح القارئ بالرجوع إليه (ص١٨٤ ومابعدها) بل بقراءة الرواية كاملة، وهى -فى رأيى- من أهم أعمال ماركيز. المهم أننا سوف نتوقف فقط عند الجزئية التالية: قام سادن بتقريب سطل الماء المقدس من

الأسقف. أمسك بمرشة الماء كأنها مطرقة حرب، وانحنى على جسد سييرفيا ماريا ورشها من رأسها حتى قدميها وهو يغمغم ببعض الصلوات. وفجأة نطق بالتعويذة التى كادت تهز أركان المعبد. قال صارخا: «لتكن من تكون، بأمر من المسيح، الخالق، ورب ما هو مرئى وغير مرئى، ورب كل كائن وذاهب وماسيكون، اهجر هذا الجسد المعتوق بالعماد وعد إلى الظلمات».

وتشمل الرواية شخصيات أخرى ذات أدوار تختلف أهميتها وفقا للسياق العام للسرد مثل برناردا زوجة الماركيز وشخصيتها الغريبة وعلاقتها الأكثر غرابة بالعبد يهوذا الأسخريوطي الذى اشترته، وصلتها السيئة بابنتها الوحيدة. وهناك رئيسة الدير المؤمنة إيماناً أعمى بالتقاليد الكنسية، والطبيب أبرينونثيو الذى كان يعترض على تلك التقاليد لكن صورته كانت مشوهة من قبل رجال الكنيسة. ولاننسى الماركيز نفسه الذى كان ينسب لطبقة النبلاء المولدين الذين ظلوا دائما محاصرين بالخوف من أن يصبحوا هدفا لاغتيال العبيد خلال ساعات النوم. أما شخصيته فكانت تتسم بالضعف والتذبذب ولذلك ظل هدفاً سهلا لزوجته برناردا وهدفا أسهل للمعوذين الذين استطاعوا أن يأخذوا منه ابنته الوحيدة. وهناك عدد كبير من الخدم والعبيد ذوى الأصول المتنوعة هندية وأفريقية، وهؤلاء كانت لهم تقاليد وطقوس مختلفة ورثوها عن أجدادهم، وقد تعلمت منهم الطفلة الرقص، وثلاث لغات أفريقية فضلاً عن كثير من عاداتهم.

إضافة إلى ذلك هناك شخصيات أخرى كنسية وغيرها. وبالطبع لا نستطيع التوقف عندها جميعا كما لم نستطع الإلمام بكل أحداث الرواية وجوانبها الكثيرة. ونحن نؤمن بأن العمل الفنى، خاصة هذه الأعمال الخارقة التى تصدر عن كتاب كبار مثل ماركيز، لا يمكن الإحاطة بكل جوانبه، وفى هذه الحالة ينجح الناقد لو أنه استطاع فقط أن يشد القارئ إلى العمل ويدفعه إلى قراءته، بصرف النظر عن المناهج والأساليب التي يستخدمها النقاد فى تحليلهم لهذا العمل.

* اللغة والوصف وجمالية القبح

ترتبط طريقة السرد عند ماركيز بنظريته عن الرواية إن صح أن ننظر إلى ما جاء فى حواراته الكثيرة وتأملاته، ومن بينها كتب كاملة على شكل حوار معه، على أنها إسهام فى مجال النظرية الروائية. ونستطيع أن نلخص بعض ما جاء في هذه الحوارات فيما يتعلق باللغة والسرد في النقاط التالية: القبول بأن ماهو سحرى وغير قابل للتصديق لا يقل واقعية عما هو عادى ومنطقي، وإن كان ماركيز لا يبالغ فى ذلك إلى الحد الذى يتحول فيه المشهد إلى مجرد فانتازيا صارخة أو مفارقة للواقع. ما يفعله ماركيز هو خلق نوع من التوازن بين السحرى والعادى. ومن هنا جاء قوله «إن أفضل القصص هو ما يكون تعبيراً شعرياً عن الواقع» وعندما سأله صديقه ميندوثا تفسيرا أوضح لهذا المفهوم قال: «نعم» أنا اعتقد أن القصة ما هى إلا تمثيل محسوب للواقع، نوع من

الأحجية للعالم. فالواقع الذى نتناوله فى قصة مختلف عن واقع الحياة، على الرغم من أنه يركز عليه على نحو مايحدث فى الأحلام»(٩).

تقوم نظرية ماركيز فى السرد أيضاً على التغلغل فى أرض متخيلة، والتخلى عن الزمن العادى لصالح زمن اسطورى يتفق مع رؤيته السحرية للواقع. ولهذا نجد الأشياء العجيبة فى روايات ماركيز السابقة وفى هذه الرواية تتعايش مع اليومى أو الآنى من خلال لغة مثيرة ومحدَّدة، على نحو ما نقرأ فى المشهد التالى : «استمر الماركيز فى علاج ابنته سييرفا ماريا. وكان كلاهما يرمقان من هضبة سان لاثارو المستنقعات المشئومة جهة الشرق، وفى الغرب الشمس الملونة العظيمة وهى تغرق فى المحيط مع لهيبها. سألته هما يوجد فى الطرف الآخر للبحر، فأجابها: العالم. ولكل إشارة منه كان يجد رداً غير منتظر من قبل الطفلة وفى إحدى الأمسيات شاهدا فى الأفق سفن الأسطول تضربها الريح» (الرواية ص٧٢). فهذا المشهد كما هو واضح يشتمل على عناصر واقعية صرفة مثل الماركيز وابنته واستمراره فى علاجها، ولكن تطلعهما إلى البعيد يضفِّر المشهد ببعد سحرى أو شعرى يتمثل فى تلك المستنقعات المشئومة جهة الشرق، والشمس الملونة العظيمة التى تغرق فى المحيط مع لهيبها، فضلاً عن ذلك المجهول الكبير بالنسبة لهذه المنطقة المعزولة فى أمريكا اللاتينية وهو «العالم» الواسع الذى لا يكاد يدرى عنه أهل هذه البلاد

شيئاً. إنه «عالم» وكفى. وكل ما يعرفونه عنه هى تلك الأشرعة التى رأوها ذات يوم تتقدم فى عرض البحر نحوهم، إشارة إلى الكشوف الجغرافية لهذه البلدان التى جلبت لهم بعض الخير وكثيراً من النكبات فى آن. وهكذا نجد السرد لشعريته واختراقه حواجز الزمان والمكان محمَّلا بدلالات عميقة متشعِّبة الجوانب.

ولاشك أن هذه الرؤية السحرية للواقع تدخل ضمن تيار عام فى أدب أمريكا اللاتينية خلال النصف الثانى من القرن العشرين هو ما أطلق عليه النقاد اسم «البوم» Boom وهى كلمة انجليزية تعنى الهدير أو الانطلاقة. وذلك أن الرواية التى شارك فى صنعها جيل جارثيا ماركيز شكلت قطيعة مع التيارات السابقة مباشرة وانطلاقة نحو أفق جديد هو تجديد اللغة القصصية، صحيح أن الجيل السابق مباشرة مثل ميجل آنخل أستورياس وخورخى لويس بورخيس كان قد خطا خطوات قوية إلى الأمام ولكن الذى حمل حركة التجديد نحو ذلك الوضع الذى تبوأ فيه أدب أمريكا اللاتينية مكانة خاصة بين آداب الأمم الأخرى هو الجيل المذكور. ولهذا قارن الناقد خواكين ماركو فى المقدمة التى كتبها لطبعة إسباسا -كالبى لرواية «مائة عام من العزلة» بين الثورة التى أحدثها خوليو كورتاثار فى الرواية (وهو من جيل ماركيز) والثورة التى أحدثها ماركيز، ذلك أن كلا منهما قد تميز عن الماضى السابق مباشرة واقترح طريقة جديدة لفَهْم الظاهرة الأدبية. فالأول (كورتاثار) عرض،

وخاصة فى روايته رايويلا Rayuela لمفهوم الرواية الكوميدية Roman Comique وتعنى إمكانية الوصول إلى نص لايجذب القارئ لكنه يلزمه بالتواطؤ معه عندما يُسر إليه، من خلف نموّ الحدث المتواضع عليه، بطرائق أكثر دخولا فى عالم الأسرار. ويقول خواكين ماركو: لعل هذه هى بداية الطريق الذى بلغ نهايته فى «مائة عام من العزلة»(١٠).

وهذا «البوم» Boom (أو الأنطلاقة) للرواية فى أمريكا اللاتينية لقى اهتماما واسعاً من النقاد، لأنه كان يمثل -كما أسلفنا- قطيعة قوية مع التيارات السابقة فى أدب القارة المذكورة، ورغبة أكيدة فى تجديد اللغة القصصية من خلال طرح مفاهيم جديدة للفن الروائى تتعارض كذلك مع التيار الذى كان سائداً فى ذلك الوقت فى فرنسا وبعض البلدان الأخرى وهو ما سمى «بالرواية الجديدة». فقد كان كتاب أمريكا اللاتينية الجدد يرون أن تيار «الرواية الجديدة سوف يؤول إلى طريق مسدود». وفى ذلك يقول جارثيا ماركيز: «إن خصوبة الرواية الآن فى أمريكا اللاتينية هى الرد الوحيد على عقم الرواية الجديدة فى فرنسا(١١). وقال كارلوس بارال Carlos Barral: «فيما يتعلق بالأدب الأوربى يبدو لى الأمر شديد الوضوح. فالأدب الأوربى قد انعزل، خلال السنوات الأخيرة، فى صياغة شكلية، لاشك أنها سوف تكون نافعة جدا، لعلها فى غضون سنوات قليلة يمكن أن تؤدى إلى ظهور أدب مستقبلى، لكنها فى الواقع

تعبـر عن حـالة أزمـة، وعـن الافـتـقـار إلى مـا يمكن أن يقال»(١٢).

وقد بلغ الروائى المكسيكى كارلوس فوينتيس بهذا الرأى درجـة السـخرية العـذبة عندمـا قـال عن «الرواية الجديدة» Nouveau Roman فى فـرنسـا : «إن روب-جـرييـه و م. دورس... إلخ قد اختصروها فى قائمة أثاث»(١٣).

وهكذا نجد ماركيز، فى لغته السردية، يكسر الحاجز بين المحتمل وغير المحتمل من خلال القدرة الإبداعية للخيال. ولعل السيريالية، وهى تيار ازدهر فى الشعر وفى الرواية فى النصف الأول من القرن العشرين كان لها دور كبير فى تهيئة الذائقة لتلقى هذا النمط من الإبداع، ثم إنها أثرت كذلك على ماركيز وعلى غيره من كتاب أمريكا اللاتينية الذين رأوا فى المزج بين المحتمل وغير المحتمل تعبيراً بليغاً عن الواقع الغريب فى هذه القارة المعزولة، ومن ثم بحثوا عن كل مايقربهم من هذا التصور، ولهذا لقيت قصص «ألف ليلة وليلة» العربية تقديرا خاصاً لديهم ولنأخذ فيما يلى مثالاً يوضح طبيعة هذه اللغة السردية. يصف المؤلف الماركيز والد الطفلة على النحو التالى: «كان إكناثيو يرهب الحيوانات ويخاف الدجاج ولو بدرجة أقل. ومع ذلك فإنه لاحظ عن قرب فى المزرعة دجاجة حية وتصورها تزداد حجماً حتى تصير بحجم بقرة، ثم انتبه إلى أن تلك لم تكن سوى تنين خرافى أشد رعباً من أى كائن أرضى أو مائى آخر» (الرواية، ص٥٤). وهكذا تتحول الدجاجة باللغة، ومن خلال

استنطاق البعد النفسى للشخصية، إلى بقرة ثم إلى تنين خرافى. وهذه هى اللغة التى يصفها نقاد ماركيز بأنها أسطورية تربط بين الحدث الواقعى وبين الواقع العميق للشخصية فنحن مثلاً فى المشهد السابق نقع على شخصية واقعية هى شخصية الماركيز لكننا ندرك واقعها الأعمق من خلال اللغة المتحولة التى تعكس رؤية أسطورية للحدث.

ويستخدم ماركيز تقنية الوصف بشكل موسع وعلى مستويات أسلوبية مختلفة. فتارة يكون الوصف واقعياً صرفاً كأن يصف شخصية مثلاً أو يصف غرفة السجن، وتجد لغة السرد هنا عادية حيادية مثل: «كانت غرفة السجن واسعة ذات جدران خشنة وسقف شديد الارتفاع ظهرت عليه نتوءات الأرضية فى جوانبه الاسطوانية... إلخ (ص٩٧).

وتارة تشعرك اللغة الوصفية بحالة الفوران الموجودة فى الواقع، وبذلك يأتى السرد هنا متناسباً مع قوة الحركة واندفاعها فى الحدث مثلما نجد فى المشهد التالى عن الماركيز: «أطلق كلاب الحراسة واضطجع فى الأرجوحة بالحجرة آملاً أن ينام تنوماً أبدياً، لكنه لم يستطع، فقد هبت الرياح التجارية وحولت الليلة إلى ليلة حارقة، وأطلقت المستنقعات أنواعاً من الهوام المصعوقة بالحرارة الخانقة، وموجات من الحشرات ذات السيقان أكلة اللحوم، ولإبعادها أحرق روث الأبقار فى حجرات النوم» (ص١٠١). وتارة يأتى السرد الوصفى فى شكل متناغم يجمع بين الخارج والداخل، أى الخارج الواقعى، وداخل الشخصية الذى يموج

بكثر من الأفكار والانفعالات، على نحو ما نرى فى مشهد وصف حالة كسوف الشمس على امتداد ثلاث صفحات كاملة تتخللها حوارات متقطعة بين الأسقف والأب كايتانو دي لاورا (انظر ص ١٢٧-١٢٩).

لاشك أن الوصف، بمستوياته المختلفة، يلعب دوراً مهماً فى الرواية الحديثة لأنه يساعد على تعميق الحدث ويكشف عن الدلالات الثرية، ويغوص فى أعماق الشخصية من خلال التلاقى المذكور بين الخارج والداخل.

وتشتمل رواية «عن الحب وشياطين أخرى» على عنصرين آخرين يمنحان السرد الروائى والوصف أبعاداً جمالية أرحب هما: استخدام مايسمى بجمالية القبح بشكل موسع، والاستفادة من تقنية الحلم. وجمالية القبح تيار معروف فى أدب أمريكا اللاتينية المعاصر يهدف إلى تقديم الواقع بصورته القبيحة، بدون تأفف أو امتعاض. من ذلك، وصف المؤلف زوجة الماركيز المسماة برناردا، مثلا، بأنها كانت تتغوط دما وتتقيأ الصفراء.. وكانت تطلق أرياحاً متفجرة نتنة تخيف كلاب الحراسة وقد استعملت المرحاض سبع مرات قبل عودة الخادمة.. إلخ (ص١٧)، ويبالغ ماركيز أحياناً فى التعبير عن القبح وذلك عندما وصف -على سبيل المثال- مجذوبة بأنها ظلت تتغوط دون انقطاع وطوال الليل إلى أن طفحت الغرفة (ص ١٤١). أما الطفلة سييرفا ماريا التى يقدمها لنا فى كثير من المشاهد مثالاً للطهر والبراءة نجدها فى حالات أخرى جالسة وبرازها حولها، أو يخرج

منها الغائط رغماً عنها فى مشهد قسرى عنيف... إلخ. وحتى الطيور الجميلة الرقيقة تظهر فى بعض الأحيان بصورتها المثيرة للقرف على نحو ما نجد فى المشهد التالى: «وفى صباح يوم الجمعة دارت طيور السنونو دورة واسعة فى السماء، ورشت الشوارع والسطوح بزخات من الذرق النيلى المقرف» (ص١٢٣). وهكذا يجمع ماركيز كما الحياة بين الجميل والقبيح فى أسلوب سردى متوازن ومنسجم.

وتنتشر فى هذه الرواية أيضاً تقنية الحلم، ودلالتها هنا واضحة وتتفق مع السياق العام للأحداث، لأنها تعبر عن الرغبات الكامنة والمكبوتة لدى الشخصية، ولهذا تأتى مرتبطة بالشخصيتين الرئيسيتين فى الرواية اللتين ربط بينهما حب مستحيل، وهما الأب كايتانو دى لاورا والطفلة المعذبة سييرفا ماريا. فالأب كايتونو يحلم بالطفلة قبل أن يراها، ويحلم بها على هيئة غير التى يراها عليها، والطفلة تحلم بأنها رأت الثلج، وتروى هذا الحلم للأب كايتانو. وهذا الحلم كما هو واضح يعبر عن رغبة حارة فى الخروج من ذلك السجن الذى وضعوها فيه، وفى نهاية الرواية، بعد أن منع الأب كايتانو من التردد على الطفلة وقدم للمحاكمة نعثر على الحلم الأخير، ذلك أن سييرفا ماريا لم تعد تعرف مصير كايتانو دي لاورا، لأنه لم يعد إليها بسلته المليئة بالحلوى. وبأنفاس متقطعة حلمت من جديد بنافذة الحقل المغطى بالثلوج.. إلخ، دخلت عليها الحارسة التى جاءت لتهيئتها للجلسة السادسة من التعاويذ فوجدتها ميتة من

الحب فى السرير.. وبهذا يصير الحب والحلم وجهين لعملة واحدة تجمع بينهما فى هذه الرواية المأساوية استحالة التحقق فى عالم كانت تسيطر على مقدراته الخرافات، ومحاكم التفتيش والتصورات المغلقة التى كانت تُحمِّل الشياطين مسئولية كل ما يحدثه البشر لأنفسهم ولذويهم ولأقرانهم من مآس وأهوال. وإذا كانت كل سيئات أوربا قد انتقلت إلى أمريكا اللاتينية بعد الكشوف الجغرافية فإن هذه الشياطين العاملة فى القارة الجديدة هى نفس شياطين أوربا، على نحو ما جاء فى كلام الأب «توما» الذى فنَّد شروح وتفاصيل محاضر الدير وشرح لرئيسته (ص ١٨٩) أن الشياطين واحدة وأنها لاتختلف إلا فى اسمائها وسلوكها. وقد شرح لها أيضا القواعد الأربع للتعرف على المس الشيطانى وجعلها ترى كم كان سهلاً عليها استخدام القواعد المذكورة لصالحها لكى يعتقد الآخرون عكس الحقيقة.

هوامش

(١) نقلاً عن ماريو بارجس يوسا، جارثيا ماركيز - قصة متمرد، دار نشر بارال، برشلونة، ١٩٧١، صفحة ٨٩.
(٢) يقصد بهم أهل منطقة جليقية فى شمال غرب إسبانيا، وكل هذا بعد غزو الأمريكتين.
(٣) بلينيو ميندوثا، حوارات مع ج ج. ماركيز، دار نشر بروجيرا، إسبانيا، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، ص ٧٣-٧٤.
(٤) انظر فى ذلك ميشيل بلنسية - روت، جابرييل جارثيا ماركيز - الخط والدائرة وتحولات الأسطورة، دار نشر جريدوس، مدريد، ١٩٨٣، ص ١٣.
(٥) نشرت الترجمة عن دار الشروق فى عمان فى أوائل عام ١٩٩٥، والرواية فى نصها الأصلى الإسبانى صادرة عن دار نشر موندا دورى فى برشلونة بإسبانيا عام ١٩٩٤.
(٦) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام ١٩٨٥، وتقع فى ٥٠٣ صفحة، ومثل كل أعمال ماركيز، قد ترجمت إلى اللغة العربية. وصدرت عن دار العودة - بيروت ترجمها عن الأسبانية صالح علمانى.
(٧) انظر الترجمة العربية المذكورة، ص ٢٩.
(٨) أبو زيد القرشى، جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام، تحقيق د. محمد على الهاشمى الطبعة

الثـانيـة، دار القلم، دمـشق ١٩٨٦، الجـزء الأول ص ١٦٥ - ١٦٨.

(٩) بيلينيو ميندوثا، حوارات مع ج. ج ماركيز، ص ٤٨.

(١٠) خواكين ماركو، مقدمة طبعة مختارات أوسترال لرواية مائة عام من العزلة، إسباسا-كالبى، مدريد، ١٩٨٢، ص١٧.

(١١) نقلا عن لويس هارس، أدباؤنا، دار نشر أمريكا الجنوبية الطبعة الخامسة، بوينوس أيرس، ١٩٧٥، ص٣٨٣.

(١٢) نقلا عن أوسكار كوياثوس، «جارثيا ماركيز -العزلة والمجد»، برشلونة، ١٩٨٣، الطبعة الأولى، ص ١١٢.

(١٣) المرجع السابق، ص ١١٢.

عندما كتب ماريو بارجس يوسا
عن جابرييل جارثيا ماركيز



لم يحدث إلا قليلاً أن كتب أديب كبير عن أديب آخر كبير، ولهذا فإن كتاب ماريو بارجس يوسا الذى يحمل عنوان «جارثيا ماركيز، قصة متمرد» كتاب له أهمية خاصة. وقد صدر هذا الكتاب فى برشلونة بإسبانيا عن دار نشر بارال Barral عام ١٩٧١م ولم تصدر منه طبعة ثانية حتى الآن لسبب بسيط عرفته من صديق كولومبى على صلة بالكاتبين الكبيرين هو أن جفوة ما قد حدثت بينهما. ولهذا ظللت فترة طويلة أبحث عن هذا الكتاب فى مكتبات مدريد حتى عثرت على نسخة منه فى زيارة للعاصمة الإسبانية منذ سنوات فى مكتبة للكتب القديمة فى بناء تحت الأرض بالقرب من ميدان الشمس بوسط المدينة.

يقع الكتاف فى حوالى ٦٥٠ صفحة من القطع المتوسط ويبدو من تاريخ نشره، ومن الموضوعات التى يناقشها أنه كُتب بعد عام ١٩٦٧ أى بعد أن نشر جارثيا ماركيز رواية «مائة عام من العزلة» ووصل بذلك إلى قمة مرحلة مهمة من مراحل إنتاجه الروائي، فى حين كان ماريو بارجس يوسا ينطلق بخطوات قوية وواثقة نحو تثبيت موقعه بوصفه كاتباً كبيراً من كتاب أمريكا اللاتينية. فحتى عام ١٩٧٠ كان ماريو بارجس قد نشر مجموعته القصصية الأولى «القادة» عام ١٩٥٩ التى حصل بها على جائزة ليوبولدو آلاس، ثم

روايتـه الأولى «المدينة والكلاب» التى نشـرت في برشلونة عام ١٩٦٣ ومنح من أجلها جائزة النقد، ومثَّلت نقطة فاصلة فى تاريخ الرواية المكتوبة باللغة الإسبانية، لدرجة أن ناقداً كبيراً من أمريكا اللاتينية هو لويس هارس اعتبره عاشر عشرة أدباء كبار من تلك القارة فى كتابه الشهير «أدباؤنا» الذى صدرت طبعته الأولى فى نوفمبر عام ١٩٦٦. وكان عمر ماريو بارجس عند صدور الكتاب المذكور ثلاثين عاما (لأنه من مواليد عام ١٩٣٦م) ومن ثم كان هو الأخير ضمن قائمة تضم كبار أدباء القارة العشرة مثل ميجل آنخل أستورياس، وخورخي لويس بورخيس، وخوان كارلوس أونيتي، وخوليو كورتاثار... إلخ. وكان سابقه فى الترتيب (أى التاسع فى الكتاب) جارثيا ماركيز. أى أن ماريو بارجس بمجموعة قصصية واحدة ورواية واحدة استحق أن يكون أحد العشرة الكبار فى أدب أمريكا اللاتينية. ثم كانت روايته الثانية «البيت الأخضر» عام ١٩٦٦، وقد حصلت كذلك على جائزة النقد فى إسبانيا، وعلى الجائزة الدولية رومولو جاييجوس Romulo Gallegos التى منحتها حكومة فنزويلا لأحسن رواية مكتوبة باللغة الإسبانية فى فترة زمنية مدتها خمس سنوات. وفى عام ١٩٦٧ ظهرت قصته «الفهود»، ثم رواية «محادثة فى الكاتدرائية» عام ١٩٦٩. هذا عن انتاج ماريو بارجس قبل ظهور كتابه الذى معنا عن جارثيا ماركيز. ثم إنه، أى ماريو بارجس، بأعماله المتلاحقة بعد ذلك قد أثبت أنه أحد

الكتاب العالميين الكبار، بل إنه برز فى المجال السياسى حتى أنه كان منذ سنوات مرشحاً قوياً للرئاسة فى جمهورية بيرو.

أما جابرييل جارثيا ماركيز فهو أكثر الكتاب الأجانب شهرة فى العالم العربى منذ أوائل السبعينيات حتى الآن وكل أعماله مترجمة إلى اللغة العربية، وبعضها ترجم أكثر من مرة فى مصر وسوريا والمغرب والأردن وغيرها ولا نظن أن هناك كاتباً آخر يضارعه فى هذا الإقبال الذى حظى به لدينا. والحق أنه لم يحظ بالتقدير فى العالم العربى فقط وإنما هو أحد الكتاب المعدودين فى العالم كله الآن، ويكفى أنه حصل على أكبر جائزة عالمية (جائزة نوبل عام ١٩٨٢) وعمره آنذاك أربعة وخمسون عاماً (فهو من مواليد عام ١٩٢٨م). أى أن فارق العمر بين ماريو بارجس وجارثيا ماركيز ثمانى سنوات فقط، ولكن تأثر الأول بالثانى فى مرحلة من مراحل حياته جعله يقدم على كتابة هذا الكتاب الضخم والمهم عنه، ثم يبدو أن المسأله بينهما دخلت فيما بعد مجال المنافسة فأحجم ماريو بارجس عن إعادة طبع الكتاب على نحو ماذكرنا من قبل.

وعندما كان ماريو بارجس يكتب كتابه عن ماركيز كانت الساحة النقدية العالمية تموج بتيارات جديدة مثل البنيوية ومقولات جديدة مثل مقولة «موت المؤلف» التى تطالب الناقد بالتركيز كلية على النص والبعد تماماً عن حياة الكاتب. وكان ماريو بارجس على وعي بكل هذه المسائل

لسبب بسيط هو أنه على الرغم من تفوقه فى مجال الإبداع الروائي فإنه دارس لتيارات الأدب والنقد وحاصل على الدكتوراة فى الآداب من جامعة مدريد فى منتصف الخمسينيات تقريباً بأطروحة انتهى منها فى عام واحد. ثم إنه مارس الكتابة النقدية فيما بعد بكتاب له عن الكاتب الفرنسى الشهير جوستاف فلوبير وروايته مدام بوفارى. وقد أراد ماريو بارجس فى حُميَّا التيارات النقدية الجديدة أن يختط لنفسه طريقا وسطاً لا يغفل حياة الكاتب وواقعه وتأثير ذلك على إنتاجه وفى الوقت نفسه يستفيد من المستحدثات فى مجال النقد الأدبى. ولعل أفضل تلخيص لمنهجه النقدي فى هذا الكتاب هو ما كتبه ماريو بارجس نفسه على غلاف كتابه الخلفى. إذ قال: «إن هدف هذه الدراسة ليس مجرد تحليل حياة وأعمال قصاص عبقرى، وإنما هى محاولة لوصف عملية الإبداع القصصى إنطلاقا من كاتب معين: كيف تولدت لديه إرادة الإبداع، وعلى أى الخبرات قد تغذى، وبأية وسائل يقوم بتحويل مواد العالم الواقعى إلى عناصر للعالم الفنى والتشابهات والتنقضات التى يشتمل عليها هذان العالمان. أى أن هذا الهدف البسيط والجرئ فى الوقت نفسه يتمثل فى الكشف عن ماهو القاص وكيف يولد عالمه الفنى. فهو بسيط لأنه لا يريد أن يبرز فى حياة جارثيا ماركيز وأعماله إلا تلك الظواهر الشائعة لدى كل مبدعى العوالم الفنية، ومن ثم فإنه بمقتضى هذه الرغبة التنويرية لعملية الإبداع القصصى

وطبيعتها مستعد لوضع الظواهر الخاصة بحياة الكاتب وبعمله فى مستوى تالٍ. وهو جرئ لأن الأساس الافتراضى لهذا العمل يتناقض مع المبدء النظرى السائد الآن والذى بمقتضاه يجب تحليل العمل الأدبى بمعزل كامل عن مؤلفه».

وعلى أساس هذا المنهج وضع ماريو بارجس كتابه فى قسمين كبيرين، القسم الأول تحت عنوان «الواقع الواقعى» ويقع فى حوالى مائتى صفحة، والقسم الثانى تحت عنوان «الواقع الفنى» وهو القسم الأكبر لأنه يقع فى حوالى أربعمائة وخمسين صفحة. وهذا القسم الثانى تحليل نقدى دقيق ومفصل لكل عمل على حده من أعمال ماركيز التى كتبت خلال الفترة من أواخر الأربعينيات حتى أواخر الستينيات، وهى : مجموعته القصصية الأولى التى نشرت مفرقة ثم ضمها فيما بعد كتاب عنوانه «عيون كلب أزرق»، وروايته الأولى «الورقة الساقطة» ومعها قصة «ايزابيل ترى سقوط المطر فى ماكوندو» (١٩٥٥)، ورواية «الكولونيل لا يجد من يكاتبه» (١٩٦١)، ثم مجموعة «جنازة ماما الكبيرة» (١٩٦٢ ورواية «الساعة السيئة» (١٩٦٢)، ثم رواية «مائة عام من العزلة» (١٩٦٧)، وأخيراً قصصه الأخيرة. وهذا هو كل الإنتاج الروائى والقصصى الذى ظهر لماركيز حتى نهاية الستينيات. ومعروف أنه من الكتاب الذين يدققون كثيرا ويتمهلون قبل إصدار أى عمل، فرواية «خريف البطريرك» مثلا ظهرت بعد «مائة عام من العزلة» بثمانى سنوات تقريبا. وقد ذكر ماركيز فى بعض حواراته

أنه في قصصه القصيرة يحس بالسعادة عندما يكتب سطراً واحداً في يوم كامل، وفى رواياته قد يكتب كذلك صفحة واحدة فى يوم كامل. فإنتاج ماركيز لا يحسب بالصفحات وإنما كل عمل مهما قصر سواء كان رواية أو قصة قصيرة يمثل علامة بارزة فى تاريخ الفن القصصى والروائى العالمى. وليس أدل على ذلك من هذا الاهتمام الفائق الذى تثيره هذه الأعمال سواء فى أمريكا اللاتينية وإسبانيا أم فى العالم كله. وما كتاب ماريو بارجس إلا واحداً من الكتب الكثيرة والدراسات التى ظهرت عن ماركيز فى كل اللغات الحية.

أما القسم الأول من الكتاب فمقسم كذلك إلى قسمين: الأول من حوالى سبعين صفحة تحت عنوان «الواقع بوصفه حكاية» وهو عبارة عن حياة ماركيز الواقعية، والثانى تحت عنوان «القاص وشياطينه وهو عن المصادر التى استلهمها ماركيز فى أعماله. وقد جاءت الشياطين هنا على طريقة العرب فى القول بأن لكل شاعر شياطينه من الجن، وإن كانت شياطين ماركيز تتمثل فى الأيام الخصبة التى عاشها فى طفولته، والبيئة المحيطة به فى منطقة معزولة عن العالم، والكتاب العالميين الكبار الذين تأثر بهم وأعجب بأعمالهم. ونحن فى هذه الدراسة سوف نقتصر على الجزء الأول من الكتاب المعنون «الواقع الواقعى» وهو -كما اسلفنا- يقع فى حوالى مائتى صفحة، أى أنه يمثل ثلث هذا الكتاب الضخم تقريباً.

*** ماركيز: حياته بوصفها منطلقا لأعماله**

من الكلمات المشهورة عن جارثيا ماركيز قوله «إننا نحن كتاب أمريكا اللاتينية والكاريبي ينبغي أن نعترف ونسلم بأن الواقع أفضل منا جميعا فَقَدَرُنا -وربما مجدنا كذلك- هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل في إطار المتاح لنا» ولا نعتقد أن هناك كاتبا تأثر بالواقع المحيط به وخاصة في طفولته على النحو الذي حدث لجارثيا ماركيز، وقد انعكس هذا الواقع في أعمال كلها، لكن ذلك لم يتم بطريقة فوتوغرافية فجة، وإنما جاء على طريقته التي عبرَّ عنها في قولة مشهورة له أيضا وردت في حواره الطويل مع صديقه بلينيو ميندوثا عندما قال له: «إن أفضل القصص هو ما كان تعبيراً شعرياً عن الواقع». وتوضح لنا هذه الطريقة فقرة وردت في حوار لماركيز مع ماريو بارجس نشر في ليما عام ١٩٦٨، عندما سأله الأخير عن كيفية صعود ريميد يوس الجميلة إلى السماء في رواية «مائة عام من العزلة» فقال: «إن تفسير هذا الموضوع سهل جداً، بل إنه أكثر ابتذالاً مما يبدو عليه. فقد كانت هناك فتاة تتفق تماماً مع الوصف الذي وصفت به ريميديوس الجميلة في «مائة عام من العزلة». وهذه الفتاة هربت فعلاً من منزلها مع شخص، ولم ترد الأسرة أن تواجه العار ومن ثم قالت بوجه لا يحمل أي نبرة شك إنهم رأوها تطوى عدداً من الملاءات في الحديقة وبعد أن فعلت ذلك صعدت إلى السماء... عندما كنت أكتب فضَّلت تفسير الأسرة على التفسير الواقعي، القائل بأنها هربت مع

شخص، لأن ذلك يحدث كل يوم، ولا ينطوى على أى نوع من الطرافة».

إذا فهذا المشهد الذى رأيناه في رواية «مائة عام من العزلة» له أساس واقعى فى حياة ماركيز، لكنه عندما جلس ليكتب فضل التفسير الخرافى لأنه هو الذى يتفق مع رؤيته السحرية للواقع. وقل مثل ذلك تقريباً فى كل مشهد فى أعمال ماركيز، لدرجة أنه قال ذات مره (فى حواره أيضاً مع بلينيو ميندوثاص ص ٥٠): «لايوجد فى رواياتى سطر واحد ليس له أساس من الواقع»، وكان ذلك رداً على سؤال: إذاً كل ماهو موجود فى كتبك له أساس واقعى؟. وقد أكد ماركيز هذا الكلام فى حواره المذكور مع ماريو بارجس عندما قال: «لا أستطيع أن أكتب قصة لا تكون قائمة أساسا على تجارب شخصية».

من هذا المنطلق كتب ماريو بارجس عن حياة ماركيز وخاصة فى طفولته باعتبارها الأساس المرجعى لأعماله. فرواية ماركيز الأولى «الورقة الساقطة» La Hojarasca تنطلق من موقف كانت له انعكاسات مهمة فى سنواته الأولى لأن أباه عامل التلغراف فى أراكاتاكا كان ممن ينسبون إلى هذه الفئة من الغرباء الذين قدموا إلى المنطقة فى فترة إزدهارها لمدة خمسة عشر عاماً تقريباً إبان إنتعاش تجارة الموز وتأسيس شركة الموز المتحدة فى بدايات القرن العشرين. وكانت هذه الفئة من الغرباء يطلق عليها «لا أوخارسكا» أي الورقة الساقطة. وقد حدث أن أحب عامل

التلغراف هذا فتاة من بنات الأسر العريقة فى أركاتاكا تدعى لويسا سانتياجا ابنة الكولونيل نيكولاس ماركيز إجواران وزوجته ترنكلينا إجواران كوتيس. وعندما تقدم جابرييل إليخيو جارثيا لخطبة الفتاة رفضته الأسرة بالطبع لأنه عامل تلغراف ولأنه من فئة الورقة الساقطة. ولكى تحول الأسرة دون تنامى هذا الحب الناشئ بين الفتى الغريب والفتاة أرسلتها إلى مناطق نائية عند بعض الأهل والمعارف، ولكن المراسلات ظلت قائمة بين الاثنين بفضل تواطؤ عمال التلغراف، حتى استطاع الأب وزوجته نقل جابرييل إلخيو إلى بلدة أخرى هى ريوهاتشا ، ولكن الحب الذى ربط بين قلبى الشابين لم يخبُ أبداً فانصاعت الأسرة أخيراً لرغبتهما العارمة وتم الزواج، وكانت ثمرته الأولى هى الطفل جابرييل جارثيا ماركيز الذى ولد فى السادس من مارس عام ١٩٢٨.وبعد مولده عاد الأبوان إلى ريوهاتشا وظل الوليد مع جديه حيث نشأ وتربى معهما فى أراكاتاكا خلال السنوات الثمانية الأولى من طفولته. وكانت آراكاتاكا فى ذلك الحين، كما يقول ماريو بارجس «تعيش على الأساطير والأشباح والعزلة والحنين. وكل الأعمال الأدبية لجارثيا ماركيز قائمة على هذه العناصر التى تغذى عليها فى طفولته» (ص٢٠).

وقد توفى الجد نيكولاس عندما كان عمر جارثيا ماركيز ثمانى سنوات. ويمثل هذا الجد الأساس المرجع لكل الكولونينات الذين وردوا فى أعمال ماركيز بدءا من

كولونيل «الورقة الساقطة»، ومرورا «بالكولونيل الذى لايجد من يكاتبه» حتى الكولونيل أوريليانو بويندىا فى رواية «مائة عام من العزلة»، ولا يشاركه فى ذلك إلا كولونيل آخر هو القائد الليبرالى قائد جناح الليبراليين فى الحرب الأهلية الكولومبية التى انتهت عام ١٩٠٢ وراح ضحيتها أكثر من مائة ألف شخص وتسمى بحرب الألف يوم. وهذه الحرب أيضا هى الأساس المرجعى للمعارك التى خاضها الكولونيل أوريليانو بويندىا (٣٢ معركة) فى رواية «مائة عام من العزلة» وخسرها جميعاً.

وقد ظل بيت جديه لأمه محفوراً فى ذاكرته حتى لقد قال فى حواراته مع بلينيو ميندوثا (ص ١٧): «إن ذكرياتى الأكثر حيوية وديمومة ليست هى تلك الخاصة بالأشخاص، وإنما تتمثل فى بيت آراكاتاكا الذى عشت فيه مع جدَّىْ. إنه حلم متواصل مازال يلح عليَّ. بل وأكثر من ذلك أنى فى كل أيام حياتى أستيقظ من النوم ولدى انطباع، زائف أو حقيقى، بأنى قد حلمت أنى كنت فى هذا البيت». وكان البيت يضم عدداً كبيراً من النساء، منهن جدته ترنكلينا التى كانت تتحدث عن الموتى وكأنما هم أحياء، وهناك خالاته فرانثيسكا، وبيترا وإلفيرا، وكلهن من النوع الخيالى، اللائى يعشن مغمورات فى ذكريات سحيقة، ويؤمن بالخرافات تماماً مثل الهنديات اللائى كن يمثلن خدم المنزل. ويدل على ذلك هذه الواقعة التى رواها بلينيو ميندوثا عن الخالة فرانثيسكا فقد كانت امرأة قوية ولا

تشعر بالتعب، ولكنها جلست ذات مرة تحيك كفنها، وسألها الطفل جابرييل عن ذلك، فقالت له: لأنى سوف أموت. وبالفعل عندما انتهت من حياكة الكفن ذهبت إلى سريرها واضطجعت عليه وماتت وهذه الحكاية هى أصل شخصية أمارنتا فى رواية «مائة عام من العزلة». ومن المواقف الطريفة لأمارنتا أنها عندما أحست بقدوم المرض (ص٣١٩ من النسخة الإسبانية للرواية) أعلنت للناس فى القرية «ماكوندو» أنها ستموت، وأنها تريد حمل رسائل إلى الأموات فى الدار الآخرة، فهرع الناس إليها وكل منهم يحمل إما رسالة مكتوبة أو رسالة شفاهية حتى تجمع لديها زكيبة من الرسائل الموجهة إلى الموتى.

وهناك حكاية أخرى ترتبط بهذه الشخصية وكان لها تأثر قوى كذلك على طريقة ماركيز فى القص، وقد حكاها مع ماريو بارجس فقال إنها كانت ذات يوم جالسة فى ممر المنزل فجاءتها صبية تحمل بيضة دجاجة لها نتوء. ويتعجب ماركيز كيف أن بيتهم كان موئلا لكل من يريد أن يسأل عن شئ غريب «وكنت أسعد بالردود الطبيعية جداً التى كانت تُحل بها هذه الأشياء» المهم أن الصبية سألت خالته فرانثيسكا: لماذا يوجد نتوء فى هذه البيضة؟ فنظرت إليها وقالت لها: لأنها بيضة أفعوان خرافى. ثم أمرت أن يشعلوا ناراً فى الفناء وأحرقوا فيها البيضة. وكل هذا تم بشكل طبيعى جداً. ويقول ماركيز «إن هذه الطبيعية هى التى أعطتنى مفتاح رواية «مائة عام من العزلة»، حيث تحكى

أكثر الأشياء فظاعة، وأكثرها خرقا للعادة بنفس الطريقة الطبيعية التى أحرقوا بها بيضة الأفعوان الخرافي الذى لم أدْرِ أبدا ماذا كان».

* جدته و«ألف ليلة وليلة» وكافكا

وأنا أكتب هذا النثار (حسب تعبير الناقد الكبير عابد خازندار) عن جابرييل جارثيا ماركيز وجدت هذه الخيوط الثلاثة تتجمع فى ذهنى لتشكل حالة من حالات الكتابة، ووجدتنى أسأل نفسى: ألم أبدأ هذا الموضوع بالكتابة عن كتاب ماريو بارجس يوسا فكيف أخذت أتحول عنه شيئاً فشيئاً لأصبح وجهاً لوجه أمام عالم ماركيز الخصب الملئ بالدلالات الثرية ولتصبح الرؤية فى النهاية هى رؤيتى أنا لعالم ماركيز ويصير كتاب ماريو بارجس مجرد كتاب من الكتب التى اطلعت عليها واعتمدتها مصادر للبحث. هل يؤكد كلام خازندار ومن قبله جاك دريدا ورولان بارت ونقاد التفكيكية عن أن الكتابة لا تزيد عن كونها لعبة؟ أعتقد أن ذلك صحيح إلى حد كبير. وقد كان شاعرنا العربى القديم سباقا إلى إكتشاف هذا المعنى أو قريبا منه عندما واجه أصحاب التنظيرات والقواعد الصارمة بقوله:

كلفتمونا حدود منطقكم

والشعر يغنى عن صدقه كذبه

المهم لقد اكتشفت وأنا أغوض فى عالم ماركيز الواقعى والفنى أن هناك ثلاث عناصر تجمعت لتصنع فى النهاية هذا

العالم المدهش الذى أبدعته مخيلة هذا الكاتب الكبير هذه العناصر هى: جدته لأمه، وكتاب «ألف ليلة وليلة» و «الكاتب الشهير فرانزكافكا». ولايعنى هذا أن هذه هى جملة المؤثرات التى كان لها دور كبير فى تشكيل وجدان جارثيا ماركيز، وأنما هناك مؤثرات أخرى كثيرة سوف نتوقف عندها فى مرحلة تالية، ولكن خصوصية هذه العناصر الثلاثة أنها تصنع خيوطاً متشابكة أو تتلاقى عند نقطة واحدة.

لقد ذكرنا من قبل أن ماركيز عاش الأعوام الثمانية الأولى من حياته فى بيت جدته لأمه فى أراكاتكا وكان ثمة صلة تربط بينه وبين جدته يشبهها ماركيز فى حواراته مع بلينيو ميندوثا (ص ١٨) بحبل غير مرئى يربط كليهما بعالم يعلو على العالم الواقعى. لكن هذا العالم كان يحمل لماركيز مع قدوم الليل همًا لا يفارقه إلا عندما يصحو على ضوء نهار اليوم التالي، ذلك لأن أحاديث الجدة التى كانت تدور حول الأشباح والعفاريت كانت تشكل له نوعاً من الخوف يتحول إلى همٍّ وقلق ومن العجب أن هذا الإحساس ظل يلازم ماركيز حتى فترة متقدمة جداً من حياته لدرجة أنه يقول فى حواراته المذكورة (ص١٨): «وحتى الآن عندما أكون فى بعض الأحيان، نائماً وحدى فى فندق فى أى مكان فى العالم أستيقظ مدفوعاً بخوف رهيب من أن أكون وحدى فى الظلمات، وأحتاج فى العادة إلى عدع دقائق حتى أعود إلى رشدى وأخلد مرة أخرى للنوم».

وكانت جدته تحكى له أكثر الأشياء فظاعة بشكل طبيعى جداً وبدون أى تأثر من جانبها. ومن الواضح كما رأينا من قبل أن هذه كانت طبيعة مجتمع هذه البلدان المعزولة فى أمريكا اللاتينية فى ذلك الوقت، ولعلها مازالت كذلك حتى الآن. وقد اعترف ماركيز أن هذه الطريقة هى صاحبة الفضل الأول فى كتابته لرواية «مائة عام من العزلة» يقول: «لقد كانت جدتى تحكى لى أشياء فظيعة دون أن تتأثر، وكأنها رأت هذه الأشياء منذ لحظات قليلة. وقد اكتشفت أن هذه الطريقة الرصينة وهذا الثراء فى الصور هو الذى يساعد على إضفاء المصداقية على حكاياتها. وعندما استخدمت نفس هذا المنهج الذى كانت تستخدمه جدتى كتبت رواية «مائة عام من العزلة» (الحوار مع ميندوثا ص ٤١).

ولم يتمثل تأثير الجدة فى هذا الجانب فقط، وإنما صارت كذلك نموذجاً للكثير من شخصياته الفنية. فهى أصل شخصية «ماما الكبيرة» فى قصة «جنازة ماما الكبيرة». وإذا كان لدى ماركيز بطريركه من الرجال أى السيد الكبير، فإن لديه كذلك السيدة الكبيرة المسيطرة المهيمنة أو ما تسمى باللغة الأجنبية «المطريرك». ويصفها ماريو بارجس فيقول (ص٢٤): «يبدو أن السيدة ترنكلينا كانت نموذجية لسيدة البيت. كانت تشبه سيدات العصر الوسيط، امبراطورة المكان، الصانعة، النشطة، الولود، المخيفة، التى لاتقف مكتوفة اليدين أمام العوائق، والتى تعرف كيف تنظم بمهارة حياة أسرية واسعة». وهذه الجدة أيضاً هى أصل

شخصية أورسولا زوجة خوسيه أركاديو بوينديا «الأول» فى رواية «مائة عام من العزلة» وتتمتع هذه الشخصية فى الرواية بقوة خارقة، إذ تظل حتى النهاية تواجه أعتى العواصف وتمر بها كل المحن والنكبات التى أصابت آل بوينديا وأصابت المنطقة، ثم أنها تبلغ من العمر أرذله حتى تصاب بالعمى وبالجنون. وهذا ماحدث فى الواقع للجدة ترنكلينا فقد ماتت عمياء مجنونة فى سوكرى عندما كان الحفيد جارثيا ماركيز يدرس فى ثيباكيرا.

وهذه المسألة تنقلنا مرة أخرى إلى قضية الكاتب والواقع، وعلى أى نحو يمكن أن يكون الواقع الفنى انعكاسا للواقع العملى كما يسميه ماريو بارجس. وكما رأينا فإن هذا الإنعكاس يلاحظ بقوة فى كل أعمال ماركيز. يقول رولان بارت: «إن قصة أي قصاص هى قصة موضوع ما وتحولاته» أى قصة موضوع يلح عليه وتحدث له تحويلات كثيرة. وهذه مقولة قد لا تنطبق على كتاب كثيرين مثل تولستوى وديكنز وبلزاك ونجيب محفوظ، إذ نجد أن كل واحد من هؤلاء متنوع المراحل متنوع الموضوعات والأفكار، فنجيب محفوظ على سبيل المثال يتحول وبسرعة من المرحلة التاريخية الأولى إلى المرحلة الثانية «الواقعية النقدية» ثم تأتى المرحلة الميتافيزيقية، وتليها المرحلة الواقعية الثانية التى بدأت باللص والكلاب عام ١٩٦١، ثم نجده فى أواخر الستينيات يتحول إلى مرحلة أخرى.. الخ حتى تأتى الثمانينيات فيكون نجيب محفوظ قد أنجز عملاً شديد

التنوع وطاف بعوالم كثيرة وحلق فى أجواء متباينة. ولكن هناك كُتاباً تلح عليهم فكرة واحدة أو موضوع واحد طوال حياتهم، من هؤلاء فرانز كافكا، وديستويفسكى، وجارثيا ماركيز، فماركيز يلح عليه منذ البداية عالم طفولته، صحيح أنه سوف يبتعد بعض الشيئ عن هذا العالم فى رواياته التالية لرواية «مائة عام من العزلة» مثل «خريف البطريرك» و «يوميات موت معلن» و «الحب فى زمن الكوليرا » و «الجنرال فى متاهته» وكل هذه الروايات صدرت خلال الفترة من عام ١٩٧٥ حتى عام ١٩٩٠، ولكنه فى أعماله السابقة من أواخر الأربعينيات حتى عام ١٩٦٧ ظل يلح عليه موضوع واحد هو عالم طفولته وذكرياته فى بيت جدّيه لأمه خلال الثمانية أعوام الأولى من حياته. ومن هنا جاء قوله فى حوار مع ماريو بارجس يوسا عام ١٩٦٨: «لا أستطيع أن أكتب قصة إلا إذا كانت قائمة على تجارب شخصية». وقال لصديقه ميندوثا فى الحوارات المذكورة (ص٣٨): «لقد اكتشفت بعد ثلاثين سنة من الكتابة أمراً نغفل عنه فى معظم الأحيان نحن القصاصين، وهو أن أفضل صيغة أدبية هى الحقيقة دائماً». ولهذا فأن قصص ماركيز وروراياته كانت تنطلق من صورة مرئية، وهو نفسه يدلنا على ذلك تحديداً رداً على سؤال لميندوثا« ما هى نقطة انطلاق أى كتاب لك؟ فيقول: «من صورة مرئية. وبعض الكُتَّاب يولد الكتاب لديهم من فكرة معينة أو من مفهوم معين. أما أنا فإنى أنطلق دائماً من صورة. فقصَّة

«قيلولة الثلاثاء» التى أعدها أفضل قصصى ظهرت من رؤية امرأة وطفلة ترتديان السواد، وتحملان مظلة سوداء وتسيران تحت شمس متقدة فى قرية مقفرة. و «الوردة الساقطة» جاءت من رؤية شيخ يحمل حفيده إلى القبر. ونقطة الانطلاق فى رواية «الكولونيل لا يجد من يكاتبه» هى صورة رجل ينتظر مركباً فى سوق بارانكيا. كان ينتظر المركب فى نوع من القلق الصامت. وقد وجدت نفسى بعد ذلك بسنوات فى باريس أنتظر رسالة بنفس القلق، ووجدتنى أتماهى مع ذكرى ذلك الرجل» (الحوار مع ميندوثا ص ٣٥).

وحتى اسم ماكوندو وهو المكان الذى تدور فيه أعمال ماركيز الأولى ويقال أنه اخترعه اختراعا حسبما جاء فى حيثيات منحة جائزة نوبل عام ١٩٨٢، هذا المكان المصنوع له أساس واقعى. فقد كانت ضيعة من الموز تدعى ماكوندو بالقرب من القرية التى يعيش فيها ماركيز فى طفولته «أراكاتاكا» وهناك كتابات كثيرة حول هذا المكان من بينها ما كتبته ماريا هى بابون تحت عنوان «ماكوندو على بعد مائة عام من العزلة» فى ملحق الأحد الثقافى بجريدة «الزمن» فى بوجوتا عام ١٩٦٩، إذ نقلت عن الناس التفسيرات حول أصل هذا المكان، فبعضهم قال لها إن ماكوندو شجرة لاتنفع فى شئ، وبعضهم قال: «إنها نبات سحرى يخرج منه سائل لزج يشبه اللبن يفيد فى معالجة الجروح». وعلى أية حال فإن بعض من زاروا المكان مثل الصديق الكولومبى داسو سالديفار قد أكدوا أن الضيعة

المسماة ماكوند مازالت موجودة حتى الآن. وفى استطلاع صحفى نشره داسو فى أوائل الثمانينات وترجمته فى حينه إلى اللغة العربية (نشر بمجلة البيان الكويتية عام ١٩٨٢ على ما أذكر) ذكر أن أهالى المنطقة مازالوا يترنمون بأغنية انتشرت بعد أن شاعت شهرة ماركيز فى كل أنحاء العالم، يقول:

كان ذلك فى أرض ماكوندو
حيث ولد جابرييل الصغير
وكل الناس يعرفونه
باسم جابيتو

وهذه الأغنية ذكرها أيضاً ماريو بارجس فى الكتاب الذى نحن بصدده (انظر ص ٢١).

* ألف ليلة وليلة

لم يحظ كتاب عربى فى أمريكا اللاتينية بمثل ما حظى به كتاب «ألف ليلة وليلة» وخاصة لدى كُتَّاب عصر الازدهار الروائى منذ أواخر الأربعينيات إلى الآن. فخورخى لويس بورخيس الكاتب الأرجنتينى الشهير يعلن فى الكثير من حواراته أن كتاب «ألف ليلة وليلة» أحد ستة أو عشرة كتب (لا أذكر الرقم بالتحديد) يحملها معه دائماً فى أسفاره، أو توضع أمامه على المكتب. ويذكر لنا ماريو بارجس يوسا (ص١٨٢) أن كتاب «ألف ليلة وليلة» هو أول كتاب عرفه ماركيز فى حياته، وعمره سبع سنوات فقط.

ويرى بارجس أن قراءة ماركيز لهذا الكتاب فى تلك السن المبكرة يدل على أنه لم يقرأ النسخة لأصلية الكاملة التى ترجمها الأديب الأسبانى بلاسكو إيبانييث عن نص الدكتور ماردروس الفرنسى، وإنما اطلع على بعض الاقتباسات التى كانت تعمل خصيصاً للأطفال. ولا شك أن الجو الذى كان يعيش فيه ماركيز كان يشبه إلى حد كبير جو قصص «ألف ليلة وليلة» ولعل هذا هو ما جذبه إليها، فمن جهة هناك قصص أو «حواديت» جدته التى كانت تنقل إليه العوالم الخرافية وكأنها واقع أكيد لا شك فيه، ومن جهة أخرى هناك واقع بيت جديه الذى كان يموج بصور الموتى والأشباح. وفى ذلك يقول ماركيز فى حوار مع ماريو بارجس: فى كل ركن من ذلك البيت كان هناك موتى وذكريات حتى أنه كان غير مأمون العواقب بعد الساعة السابعة مساء. وكان بالبيت حجرة غير مسكونة ماتت فيها العمة بترا، وحجرة أخرى غير مسكونة مات فيها العم لاثارو. إذاً لم يكن من المستطاع السير فى ذلك البيت ليلاً لأنه كان يضم من الأموات أكثر مما يضم من الأحياء. أما أنا فكانوا يجلسوننى، فى السادسة مساء، فى أحد الأركان ويقولون لى: «لا تتحرك من هنا، لأنك إذا تحركت فسوف تأتى العمة بترا وهى فى حجرتها، أو العم لاثارو، وهو فى حجرته». ومن جهة ثالثة فإن عالم القرية نفسه -كما أسلفنا- كان يعيش على الأساطير، والأشباح، والعزلة، والحنين. وكل هذا الجو كان يتلاقى مع الجو الذى رآه الطفل

فى قصص «ألف ليلة وليلة». وفى هذا يقول ماركيز فى حوار مع إرنست شو نشر عام ١٩٦٧: «أنا أعتقد أنى كاتب واقعى، وخاصة فى رواية «مائة عام من العزلة»، لأنى أرى أن كل شئ فى أمريكا اللاتينية ممكن وكل شئ واقعى. إنها فقط مشكلة فنية لأن الكاتب يجد صعوبة فى نقل الأحداث التى هى واقعية فى أمريكا اللاتينية، لأنها عندما تذكر فى كتاب لا يصدق الناس ذلك. لكن الذى يحدث هو أننا نحن كُتَّاب أمريكا اللاتينية لم ننتبه إلى أن «حواديت» الجدَّة تنطوى على أشياء خيالية تفوق الوصف يؤمن بها الأطفال عندما تحكى لهم ويساهمون فى صياغتها، وهى أشياء غريبة جداً تبدو وكأنها مأخوذة عن «ألف ليلة وليلة» إننا نعيش محاطين بأشياء غريبة وخيالية فى حين أن الكتاب يصرون على أن يقصوا علينا وقائع غير مباشرة ليس لها أيه أهمية».

وهذه كلمات أرى أنها ينبغى أن توجه إلى كثير من كتابنا المحدثين الذين يملأون الساحات حديثاً عن مفاهيم الحداثة والتجاوز والتيارات الجديدة وغير ذلك من مقولات لاتؤدى فى صيغتها النهائية إلا إلى حدوث فجوة واسعة، تزداد كل يوم اتساعاً، بين الكاتب وجمهرة المتلقين، فى الوقت الذى يموج فيها واقعنا أيضاً بأحداث ووقائع فى غاية الغرابة لا يلتفت إليها أحد، ولا يعرف كيف يجد اللغة المناسبة كى ينقلها إلى الناس على الورق. إن عظمة ماركيز -فى رأيى- تنبع من أنه استطاع أن يهتدى إلى الأسلوب

الذى يعالج به فنّياً هذا الواقع الغريب فى أميركا اللاتينية. وفى هذا يقول فى مقال نشر فى مجلة «النص النقدي» عام ١٩٧٩ وعنوانه «الفانتازيا والإبداع الفنى فى أمريكا اللاتينية والكاريبى»: إن أصعب شيئ بالنسبة للكاتب اللاتينى الأمريكى ليس هو اختراع عالم ما -لأن هذا العالم موجود أمامه ومكتمل- لكن ذلك يتمثل فى السيطرة على لغة قادرة على أن تتناول كل هذا الواقع اللاتينى الأمريكى الذى لا يمكن تصديقه».

* كافكا

على الرغم من أن ماريو بارجس يوسا حاول أن يستقصى الكثير من المصادر الثقافية التى اغترف منها ماركيز إلا أنه أغفل ذكر واحد من أهم هذه المصادر وهو المتعلق بالكاتب النمسوى الشهير فرانز كافا. لقد تحدث ماريو بارجس عن تأثيرات (أو مقارنات» من فوكنر وهيمنجواى، وسوفوكليس، وفرجينيا وولف، ورابليه، وقصص الفرسان (وهى نوع من القصص انتشر فى إسبانيا فى القرن السادس عشر الميلادى) و «ألف ليلة وليلة» وخورخى لويس بورخيس، وألبير كامى وبالأخص روايته الطاعون (وهذه موضوعات ربما نتناولها فيما بعد فى دراسات أخرى)، لكنه لم يتحدث عن كافكا. ولعل لماريو بارجس رأيا فى ذلك لأنه ركز على تأثيرات فوكنر، على الرغم من أن ماركيز نفسه فى حوار مع أرماندو دوران نشر عام ١٩٦٨ فى المجلة الوطنية للثقافة فى فنزويلا نفى

هذا التأثير قائلاً: «لقد ألح النقاد كثيراً على تأثير فوكنر فى أعمالى، حتى أنهم أقنعونى بذلك فى فترة من الفترات. والحق أنى كنت قد نشرت روايتى الأولى «الورقة الساقطة» عندما بدأت أقرأ فوكنر بمحض الصدفة» هذا فى حين أعلن ماركيز عن تأثُّره الشديد بكافكا فى حواراته مع بلينيو ميندوثا حيث ذكر (ص٤١) أن كافكا كان يقص الأشياء بالألمانية، بنفس الطريقة التى كانت تحكى بها جدته، وأنه (أى ماركيز) عندما قرأ رواية «المسْخ» لكافكا وعمره سبعة عشر عاماً اكتشف أنه سوف يصبح كاتباً، وذلك عندما رأى أن جريجوريو سامسا، بطل الرواية، قد استيقظ من نومه ذات صباح ووجد نفسه قد تحول إلى حشرة هائلة. بل إن ماركيز فى موضع آخر من هذه الحوارات يحكى لنا أنه كتب أول قصة له بعد أن قرأ فى أول صفحة من رواية «المسخ» هذه الجملة «عندما استيقظ ليوبولدو سامسا، ذات صباح، فى إثر حُلْم مزعج، وجد نفسه فى سريره وقد تحول إلى حشرة هائلة» ويعلق ماركيز على ذلك قائلاً: «قلت لنفسى ياللهول هل يمكن أن يحدث هذا!! وفى اليوم التالى كتبت أول قصة لى».

إذاً هناك خيط -كما نرى- يجمع بين «حواديت» جدته وقصص «ألف ليلة وليلة»، وأعمال كافكا. ومعروف أن كافكا لم يصنع هذا العالم الأسطورى فقط، وإنما أقام -على حد تعبير أديبنا الكبير نجيب محفوظ- عالما فنيا موازيا للعالم الواقعى. وهذا أيضاً ما فعله ماركيز وإن كان بطريقة أخرى تتفق مع تراث وواقع أمريكا اللاتينية.

ميجل آنخل إستورياس
وروايته «السيد الرئيس»

يعد ميجل آنخل أستورياس أحد الكتاب الكبار فى القرن العشرين. وقد جاءته الشهرة العالمية بعد حصوله على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٦٧. وكان قد حصل قبلها بعام واحد على جائزة لينين للسلام. ولد هذا الأديب فى جواتيمالا عام ١٨٩٩، أى بعد عام واحد من تسلم الدكتاتور إسترادا كابريرا Estrada Cabrera مقاليد السلطة، حيث ظل يحكم جواتيمالا بالحديد والنار زهاء عشرين عاما. وهذه الفترة التاريخية مهمة جداً بالنسبة لنا فى هذه الدراسة، لأن حياة أستورياس وكتاباته سوف تكون دائماً موسومة بالذكريات التى عاشها طفلاً وصبيًا وشابا تحت وطأة دكتاتورية إسترادا كاربريرا التى توصف عادة بأنها كانت دموية. ولعل أهم ما يميز شخصية ميجيل آنخل أستورياس -كما يقول الناقد لويس هارس فى كتابه المهم «أدباؤنا» Los Nuestros هو أنه يعد واحداً من الذين يعيشون عصرهم وهم فى حالة معاناة منه، ونتيجة لهذه المعاناة عرفوا كيف يعبرون عن ألمهم. لقد جعل أستورياس من أعماله نوعا يشبه محكمة الاستئناف، وموئلاً للضعفاء بآلامهم التى لا يدرى بها أحد، ومعبداً للرحمة والعدالة تنطلق منه أصوات المستعبدين. لقد نام الفقراء عند عتبته منتظرين السماح لهم بالدخول. وهو متضامناً معهم وقريباً

منهم يسمع لهم دائماً. وإذا كان قد عاش فى معظم الأحيان لايمتلك وطنه أو مكانه فقد ظل يقتسم مع هؤلاء الفقراء خبزهم (١).

ومن أكثر ما يثير الاهتمام فى شخصية أستورياس هو تمرده. وهذا التمرد صفة ورثها عن والديه. فقد كان أبوه قاضياً وأمه معلمة فى مدرسة. وقد حدث خلال عام ١٩٠٢ (أو ١٩٠٣) أن قامت بعض الاضطرابات الطلابية ضد الدكتاتور. ووفقا لما ذكر أستورياس فإن استرادا كابريرا كان ينتظر من والده أن يتخذ إجراءات قانونية ضد الطلاب، ولكن الوالد رفض، ومن ثم فقد منصبه. أما أمه فقد أقالوها من المدرسة، وبالتالى اضطرت الأسرة إلى مغادرة العاصمة لتعيش فى مدينة داخلية هى «سلاما» Salama وعلى الرغم من أن هذه المدينة لم تكن بعيدة عن العاصمة إلا أنها كانت منطقة شبه معزولة لأن الاتصالات بينها وبين المدن الأخرى كانت مفقودة، إذ كانت الرحلة -فى ذلك الزمان- بينها وبين العاصمة تستغرق أربعة أيام بلياليها(٢). وهكذا قضى أستورياس شطراً من طفولته فى هذه المدينة التى غادرتها الأسرة متوجهة مرة أخرى إلى العاصمة عام ١٩٠٧. ويبدو أن كتاب أمريكا اللاتينية الذى عُرفوا على المستوى العالمى فى النصف الثانى من القرن العشرين وجدوا -أثناء طفولتهم- فى مناطق هذه القارة البكر المعزولة، المهمشة زاداً كبيراً ومنجماً امتلأت منه مخيلاتهم ثم فاضت به قرائحهم ليفاجأ العالم بعد ذلك

بإبداعات قوية مدهشة ذات ارتباط قوى بالمكان الذى عاشوا فيه والزمان الذى انصهرت نفوسهم وأفئدتهم خلاله. لقد انطبعت فى ذاكرة الطفل ميجيل آنخل مشاهد الرحلات البطيئة المدهشة التى كان يقطعها ذاهبا من «سلاما» وعائداً إليها. وقد أتيح له -مثلما أتيح فيما بعد لجارثيا ماركيز- أن تقوم بينه وبين أحد جديه صلة حميمة، فقد كان هذا الجد ملتصقاً بالأرض وعلى معرفة قوية بكل أسرار المنطقة. وقد لازمه الحفيد دون انقطاع، وفى ذلك قال : «كنت أتبعه فى كل مكان»(٣). ولن نتوقف كثيراً عند سنوات الصبا والشباب التى عاشها أستورياس تحت سياط نظام قاهر مستبد، ويكفى فقط أن نقول إن إسترادا كابريرا حول البلاد إلى سجن كبير يعذب فيه المعارضون ويقتلون. وانتشر الفساد والمحسوبية بصورة لا مثيل لها، وكانت أى همسة تحسب على صاحبها مما جعل الناس يعيشون فى حالة خوف ورعب دائمة. وإذا قامت بعض الاضطرابات سواء من قبل الطلاب أو غيرهم يتم قمعها بشراسة حتى لو أدى ذلك إلى تصفية كل الرءوس المناوئة. وقد فصل أستورياس كل هذه الأمور فى الحوارات الكثيرة التى أجريت معه ومما قاله فى ذلك أن الدكتاتور لكثرة ما عرف عنه من فظاعة وعنف وتسلط عندما سقط واقتيد إلى السجن لم يصدق الناس هذا الخبر وقالوا إن الشخص الذى تم القبض عليه هو مجرد شبيه أو بديل له، وبهذا تحوَّل الدكتاتور، فى أذهان الناس، إلى أسطورة أو بالأحرى شخص أسطورى لا يمكن المساس

به. ويبدو أن هذه مسألة طبيعية -أو كانت كذلك- فى أذهان كثير من أبناء هذه القارة العائشة فى عزلة مطبقة، على نحو ما أوضح ذلك جابرييل جارثيا ماركيز فى روايته الشهيرة «مائة عام من العزلة». وعلى أية حال فقد عاش آنخل أستورياس تلك المرحلة بكل مشاعره وأحاسيسه، وشارك فى بعض أحداث التمرد، وعندما سقط الدكتاتور كان أستورياس سكرتيراً للمحكمة التى حوكم أمامها. وفى ذلك قال: «كنت أراه كل يوم تقريباً -وقد تحققت من أن أمثال هذا الرجل لهم سلطان خاص على الناس، لدرجة أنهم كانوا يقولون: «كلا، لا يمكن أن يكون هذا هو إسترادا كابريرا، لأن الشخص الحقيقى قد هرب». ومن الواضح أن سقوط كابريرا لم يؤد إلى راحة الشاب ميجيل آنخل، بل زادت معاناته إلى الحد الذى جعله يشترك مع بعض أقرانه فى كتابة مقالات ضد النزعة العسكرية للحكام الجدد، ويبدو أنه بدأ يتعرض لمضايقات قوية، ومن ثم لجأت أسرته لترحيله إلى أوربا، حيث ركب مركباً ألمانياً إلى بنما، ومن هناك انتقل إلى مركب انجليزى حمله إلى لندن التى وصل إليها عام ١٩٢٣. وبهذا تبدأ فترة منفاه الطويلة التى سوف تستنفذ من حياته نصفها تقريباً لأنه سوف يعود بعد ذلك فى فترات متقطعة، وحسب الظروف، إلى بلاده، ويشغل بعض المناصب الدبلوماسية، ويعمل بالمحاماة.

وميجيل آنخل أستورياس كاتب متعدد الوجوه؛ فقد كتب الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح،

والمقالات. ولنذكر من أشعاره الكتب التالية: «صُدغ القبرة» (١٩٤٨)، و «تمارين شعرية على شكل سونيت حول موضوعات من هوراس» (١٩٢٥)، و «سهرة ربيعية» (١٩٦٥). ومن قصصه القصيرة: «حكايات خرافية من جواتيمالا» (١٩٥٦)، و «مرآة ليدا سال» (١٩٦٧). ومن رواياته: «السيد الرئيس» (١٩٤٦)، و «رجال من الذرة» (١٩٤٩)، و «الريح العاتية» (١٩٥٠)، و «البابا الأخضر» (١٩٥٤، و «عيون الميتين» (١٩٦٠). ومن المسرحيات: «سولونا» (١٩٥٧)، و «لقاء المتجاورين» (١٩٥٧)، و «ملك الكبرياء» (١٩٦٤)، و «إهانة» (١٩٦٤. ومن مقالاته: «أمريكا اللاتينية ومقالات أخرى» (١٩٦٨)، و «أمريكا أكذوبة الأكاذيب ومقالات أخرى» (١٩٧٢). ثم أن أستورياس عندما عاش في فرنسا خلال العشرينيات ليتلقى دروسا في السوربون على يد الأستاذ جورج رينو George Raynaud المتخصص في طقوس وديانات جماعات المايا، قام مع زميله المكسيكي جونثاليث دي ميندوثا بعمل ترجمة حديثة لكتاب بوبول فوه «Popol Vuh» وهو الكتاب المقدس عند المايا. وكان لهذا الكتاب ترجمة قديمة تعود إلى القرن السادس عشر أنجزها الأب خمينيث Ximémez وهو رجل دين حاول أن يطوّع ترجمته للمفاهيم التوراتية خوفا من محاكم التفتيش. كما أن الأستاذ جورج رينو كان قد ترجم الكتاب إلى الفرنسية، وهو عمل خصص له كل حياته. ومن هنا وجد أستورياس الفرصة

متاحة لترجمة الكتاب مرة أخرى إلى الأسبانية.

السيد الرئيس

تحدث ميجيل آنخل أستورياس، عن هذه الرواية، فى محادثاته مع لويس لوبيث ألفاريس، فقال: «إنها كتاب سياسى بالدرجة الأولى، إذا نظرنا إليه على أنه رواية مستلهمة من الدكتاتورية، وأنها حاولت أن ترسم شخصية الدكتاتور على نحو ما وجدت، وعلى نحو استمرارها على رأس السلطة فى جواتيمالا لمدة اثنين وعشرين عاما.. إن الدكتاتورية لا تختلف فى شئ عن السم، السم الصادر عن عنكبوت هائل.. وفى هذه الرواية التى تحاول تغطية كل الطبقات الاجتماعية، يلاحظ كيف يعمل الدكتاتور على إفساد الجميع، وشراء كل الذمم، وترويع الناس، وتحويلهم من أشخاص إلى كائنات ميكانيكية خالصة، وإلى متعصبين شديدى المغالاة فى تعصبهم، وإلى انتهازيين قساة إن الدكتاتورية هى الضرر الأعظم الذى يمكن أن يُرزأ به أى شعب»(٤)

وقد ظهرت الطبعة الأولى من رواية «السيد الرئيس» عام ١٩٤٦ فى المكسيك على حساب مؤلفها. وعندما ذهب إلى الأرجنتين عام ١٩٤٨ قام بنشرها هناك فى دار النشر المعروفة Losada وذلك بتوصية حملها إلى الناشر الأرجنتينى جونثالو لوسادا من صديقهما المشترك الشاعر الشهير بابلو نيرودا. ومعروف أن هذه الرواية المهمة تأخر

نشرها أكثر من خمسة عشر عاماً، لأن فكرتها كانت قد اختمرت فى ذهن مؤلفها أثناء إقامته فى باريس فى العشرينيات، ويقال إنه فكر في ذلك إثر حديث بينه وبين الشاعرين قيصر باييخو وأرتورو أوسلار بيترى. وقد أنتهى من كتابتها عام ١٩٢٨، ولكنه -حسبما ذكر النقاد فى إمريكا اللاتينية- أعاد النظر فيها وتحريرهاأكثر من تسع عشرة مرة.

ومثل كل روايات الدكتاتورية فى أمريكا اللاتينية لا يمكن أن نقول عن هذه الرواية إنها رواية تاريخية، على الرغم من أنها مستلهمة من أيام الصبا والشباب التى عاشها أستورياس فى عهد دكتاتورية إسترادا كابريرا، وأسهم -كما أسلفنا- في الكفاح السلمى ضدها- كما أنها لا تعد رواية اجتماعية أو نفسية على الرغم من أنها تحمل ملامح من هذا التوجه أو ذاك، لسبب بسيط وهو أن المؤلف عرف كيف يقدم رواية ذات نزعة تجريبية وفنية واضحة، كما سوف نوضح فى هذه الدراسة، إضافة إلى محاولته القوية البحث عن استقلالية تعبيرية من خلال اللغة. صحيح أن الرواية تتضمن مشاهد كثيرة عن الفساد، والطرق الموصلة إليه، والمعاناة التى تتعرض لها الفئات المطحونة والمهمشة، فضلا عن مشاهد القسوة والتعذيب والرعب التي يقوم على تنفيذها جماعات يفترض فيها أنها مسئولة عن أمن المواطن وحمايته، لكن كل هذا يأتى فى إطار بنية فنية متلاحمة ومدهشة وفيها تجريب واضح ومحاولة للخروج من أطر

التقليدية والمجانية. وهذا مافعله جابرييل جارثيا ماركيز فى رواية «خريف البطريرك» حيث قدم لنا الدكتاتور فى بناء أسطورى يتجاوز الشائع والمألوف ليجمع بين إدانة الواقع وتجاوزه فنياً فى وقت واحد. ولاشك أن هذا يخضع لرؤية مستقبلية تجعل من الفن بديلاً عن واقع مترد يظل الفنان يحلم دائما بالخروج من أسره، فربما يؤدى هذا إلى إنبثاق واقع أفضل منه. ولهذا تحمل روايات الدكتاتورية دائما هذه الخاصية بدءاً من «الطاغية بانديراس» للكاتب الإسبانى دون رامون ماريا دل بايى إنكلان، ومرورا بالروايتين المذكورتين، إضافة إلى رواية «أنا الأعلى» لأوجوستو روا باستوس، ووصولاً إلى «محادثة فى الكاتدرائية» لماريو بارجس يوسا وغيرها من أعمال تصب فى هذا الإطار.

وقبل أن ننطلق فى تحليل هذه الرواية الفذة نود أن نتوقف، بإيجاز شديد، عند مجموعة من الثوابت تميز بها أدب أمريكا اللاتينية خلال المائة عام الأخيرة هى:

١- روح التجديد التى سيطرت على الغالبية العظمى من الشعراء والكتاب والمثقفين منذ نهايات القرن التاسع عشر. وهذه الروح جعلت الحركات التجديديةتتواصل بدءاً من الحداثة ومروراً بالحركات الطليعية، ثم ما بعد الحداثة وما بعد الطليعية وصولا إلى اللحظة الراهنة التى تشهد تنوعاً هائلا فى الإبداع فى كل الاتجاهات. ولا شك أن الشاعر النيكاراجوى روبن داريو رائد حركة الحداثة فى كل من أمريكا اللاتينية وإسبانيا يعد من أوائل الذين أطلقوا

صيحة التجديد. وله كلمة مشهورة فى ذلك وردت فى مقال عام ١٨٩٠ عنوانه «الحفر التصويرى: ريكاردو بالما» قال فيه: «إن الحداثة هى الروح الجديدة التى تحرك اليوم مجموعة صغيرة من الكتاب والشعراء فى أمريكا الإسبانية، لكنها مجموعة منتصرة وشامخة». ومما لا شك فيه أن إصرار هذه المجموعات المتوالية على التجديد، والتمسك بصفتى الانتصار والشموخ أدى إلى اتساع الرقعة التى تتحرك فيها يوما بعد يوم، وبلوغ درجة عظمى من التجويد أدت إلى انتقال الأدب فى هذه القارة المترامية الأطراف من المحلية إلى العالمية بسهولة ويسر فضلاً عن أن المجتمعات نفسها شهدت درجة من التطوير والتحديث لم تبلغها المجتمعات الأخرى المنسوبة إلى ما يسمى عادة بالعالم الثالث.

٢- الأمر الثانى هو أن الأدب فى أمريكا اللاتينية أدب احتجاج. وكل الكتاب هناك لديهم وعى ناضج بهذه المسألة. وقد حدثنى الكاتب البيروانى ماريو بارجس يوسا أثناء رحلة قمنا بها معاً إلى الأسكندرية يومى ١ و٢ فبراير ٢٠٠٠ قائلاً: «كنا نعيش فى عالم به مظالم اجتماعية كثيرة، وخاضعين لأنظمة دكتاتورية، وكنا محتاجين إلى أن نفعل شيئاً لتغيير هذا الوضع»(٦) ومما قاله ميجيل آنخل أستورياس: «إن الرواية هى الوسيلة الوحيدة التى من خلالها ينبغى علىَّ أن أعرِّف العالم بحاجات شعبى وتطلعاته». وقد رأى أستورياس أن ثمة فرقاً جوهرياً بين

جمالية الرواية فى أمريكا اللاتينية وجماليتها عند الكتاب الأوربيين. فالروائى فى أوربا قد تحرر إلى حد ما من بيئته الأرضيـة، ومن ثم يمكنه أن يخصص وقتـه، براحة شديدة، لاكتشاف مشكلات معقدة فى سيكولوجية الفرد، بينما البيئة التى يتحرك فيها القاص الأمريكى اللاتينى ما زالت على العكس من ذلك تستحق أن يطلق عليها، فى معظمها تلك المقولة القديمة عن «الجحيم الأخضر» المغروس بجماجم البشـر. وبالتـالى فـإن روايتنا ملزمـة بأن تكون جغرافيـا اجتماعية واقتصادية للقارة، وتكون مهمتها هى التجميع والتقييم والنقد. ويضيف أستورياس: «أعتقد أن الوظيفة التى قام بها أدبنا إلى هذه اللحظة هى عرض المعاناة التى يتعرض لها شعبنا. وأعتقد أيضا أنه من الصعب بالنسبة لهذا النوع من الأدب أن يصبح أدباً خالصاً، أى يقتصر على ما هو جميل أو مبهج للنظر وللسمع»(٧). ولعل هذا يفسر لنا سبب انتشار ما سمى بالرواية الجديدة «Le nouveau Roman» فى فرنسا وهو تيار يتميز بالجفاف والعقم فى نفس الفتـرة التى أخذت تزدهر فيـها الرواية فى أمـريكا اللاتينية. وأذكر أن الروائى جابرييل جارثيا ماركيز قال فى هذا الصدد: «إن الرواية الحالية فى أمريكا اللاتينية جاءت رداً على عقم الرواية الجديدة فى فرنسا».

٣- الأمر الثالث هو أن الأدب فى أمريكا اللاتينية تم اكتشافه -كما يقول ماريو بارجس يوسا -من خلال ثلاث نوافذ رئيسية هى: الولايات المتحدة الأمريكية التى ظهر

فيها خلال النصف الأول من القرن العشرين عدد كبير من الروائيين العالميين مثل هيمنجواى وفوكنر ودوس باسوس، وهؤلاء قدموا نماذج تؤكد على أهمية الشكل، وبناء الزمن والدخول فى أسرار القص. النافذة الثانية هى فرنسا التى عاش فيها، لفترات معينة، ابتداء من مطالع القرن العشرين عدد كبير من شباب الكتاب والشعراء من أمريكا اللاتينية. وهؤلاء كانوا يجدون فى فرنسا ملاذا لا يتوفر لهم فى بلادهم. وكما يعترف ماريو بارجس فإنه أثناء إقامته فى فرنسا فى الستينيات اكتشف كتابا من أمريكا اللاتينية نفسها لم يكن يعرفهم من قبل مثل خوان كارلوس أو نيتى، وخوليو كورتاثارو وخوان رولف، وأليخو كاربنتر. والنافذة الثالثة هى إسبانيا التى شهدت نهضة للنشر فى الستينيات فى إقليم قطالونيا وعاصمته مدينة برشلونة، وذلك بعد أن قام الناشر بارال بافتتاح دار كبيرة تحمل اسمه هى Seix Barral، وقد وجد كتاب أمريكا اللاتينية فى هذه الدار فرصة للدخول إلى بوابة أوربا الواسعة(٨).

وأنا أعتقد أن الأدب فى أمريكا اللاتينية فى القرن العشرين استطاع أن يصل إلى العالمية- وهى عالمية طاغية ومؤثرة- من خلال هذا الثالوث: الروح الجديدة، والاحتجاج القوى ضد الأوضاع الظالمة المتخلفة، وفتح النوافذ. ولا شك أن هذه العناصر الثلاثة تطل من كل فقرة نكتبها عن ميجيل أنخل أستورياس وروايته المشهورة «السيد الرئيس». فهذه الرواية تمثيل واع للديكتاتورية من خلال لغة

حديثة تتوافق مع الواقع الأسطورى فى أمريكا اللاتينية، وتقنيات متقدمة تضع فى اعتبارها ما تم إنجازه على المستوى العالمى. ومن ثم لم يدهشنى ما أشرت إليه من قبل من أن أستورياس أعاد كتابة الرواية أكثر من تسع عشرة مرة، ولعله فعل ذلك باستمرار بدافع الحاجة إلى استكمال جوانب يرى أنها مازالت فى حاجة إلى مراجعة. إضافة إلى شئ آخر مهم، وهو أن أستورياس كان يحس أنه يصنع الأسس لفن روائى صاعد فى منطقة مهمشة تريد أن تأخذ لنفسها موقعاً على خارطة الفعل والتأثير العالمين. وهذا ما يؤكده قوله: «لم أكن أريد أن أكون كاتباً، ولم أقرر أن أكون كذلك. وكل ما فعلته هو أنى حاولت أن أجد طريقة للتعبير عن الأشياء التى أحسست بها. وأعتقد أن تجربتى ستكون مفيدة لآخرين يريدون أن يشتغلوا بالأدوات البدائية الهندية فى عالمنا، مع جوانب من الحياة الشعبية، ويستخدمون كل هذا بجرعات حديثة، كما فعلت أنا، دون أن يقعوا فى أغوار المحلية، أو يقنعوا من ناحية أخرى بالنزعة الكونية Cosmopolitismo. وخلال السنوات التى قضيتها فى باريس رأيت نموذجاً لكثير من الكتاب العالميين يكتبون عن باريس، وعن فرساى. ومنذ ذلك الحين أحسست أن من مهمتى ومن واجبى أن أكتب عن أمريكا التى يمكن أن يأتى يوم تثير فيه اهتمام العالم. وأعتقد أنه فى المستقبل سيعثر كتاب آخرون وشعراء على طرق أخرى أكثر وضاءة وفعالية وقدرة على أن تفعل ما لم أفعله أنا. وأنا

أعتقد أيضا أن الكتابة بالنسبة لنا جميعاً هى مسألة المرور بنوع معين من التجربة.. ولدى الهنود ثمة اعتقاد فيما يسمونه اللغة الكبيرة. وهذه اللغة الكبيرة هى المتحدث باسم القبيلة. وعلى نحو ما فهذا هو ما كنته دائما: المتحدث باسم قبيلتى»(٩)

صورة الدكتاتور والناس من حوله

من أهم ما يميز رواية «السيد الرئيس» الصورة واضحة المعالم والتفاصيل التى يقدمها المؤلف للدكتاتور وللناس من حوله. وهؤلاء يمكن أن ننظر إليهم بعد أن نقسمهم إلى قسمين: قسم يمثل بطانة الدكتاتور وحاشيته والجهات التى يستعين بها فى تنفيذ أغراضه، والقسم الثانى يشمل الذين يصيبهم الضرر البالغ من تنفيذ سياسات الدكتاتور ومآربه وأغراضه التى تصل إلى حد التآمر ضد كل من لا يرضى عنه أو كان يرضى عنه ثم انقلب عليه. ولاشك أن الشعب بكل طوائفه وأفراده داخل ضمن هذا القسم الثانى لأنه أول من يتأثر سلبيا بكل ما يحدث. وعلى الرغم من الاختلاف الظاهر بين هذين القسمين أو هاتين الطائفتين فإن ميجيل آنخل أستورياس يضع أيدينا منذ بداية الرواية (الفصل رقم ٣) على نقطة مهمة -بل إنها تمثل فى نظرى جوهر هذه الرواية- وهى أن الجميع موتى. فالسكان الذين يعيشون فى حالة سُبات كانوا يتشابهون فيما بينهم فى نومهم الشبيه

بالموت، مثلما يختلفون مع مطلع الشمس حين يستأنفون كفاحهم من أجل الحياة. كان بعضهم يفتقرون إلى أيسر مطلب من مطالب الحياة، ويضطروت للجوء إلى الأعمال الشاقة كى يكسبوا قوت يومهم، على حين أن بعضهم الآخر يحصلون على ما يفيض عن حاجتهم عن طريق موارد الكسل المحظوظ، باعتبارهم من أصدقاء الرئيس أو من ملاك العقارات أو المرابين أو الموظفين الذين يشغلون سبعة أو ثمانية مناصب حكومية مختلفة، أو مستغلى الامتيازات والمعاشات والشهادات المهنية ونوادى القمار وحلبات مصارعة الديكة وفقراء الهنود ومصانع الخمور، وبيوت الدعارة والبارات والصحف المعانة من الدولة. لكن هذا الاختلاف بينهم فيما يتعلق بحظوظ الحياة والعيش لا يمنع من أنهم جميعا فى حالة سبات يشبه الموت، لأن الوضع فى النهاية صار مستعصياً على التحديد، فكل شئ أصبح بالغ التعقيد، بالغ التعقيد والتشابك، حتى لم يعد يصلح لوصفه إلا تلك العبارة التى كان يطلقها العم فولخنسو بائع أوراق اليانصيب: «إن الأمر مثل اليانصيب يا صديقى، مثل اليانصيب». وكان العم فولخنسو يحمل حافظة أوراق اليانصيب الجلدية السوداء تحت إبطه، ويسوِّي تجاعيد وجهه، وينفض حجر بنطاله المتدلى، ويمد عنقه، ويقول بصوت يخرج فى وقت واحد من أنفه ومن فمه الخالى من الأسنان: «اليانصيب، هو القانون الوحيد على هذه الأرض ياصديقى! اليانصيب بأمكانه أن يرسل بك إلى السجن، أو

يجعلهم يعدمونك رمياً بالرصاص، أو يجعلك نائبا فى البرلمان أو دبلوماسيا أو رئيسا للجمهورية أو جنرالا أو وزيرا!. ما فائدة العمل إذا كان يمكن الحصول على كل هذا عن طريق اليانصيب؟ إن الحياة يانصيب ياصديقى، ولذلك تعال واشتر ورقة يانصيب! (انظر الفصل رقم ١٥).

وتصف لنا الرواية الدكتاتور فى كل شئونه: أفضل الوسائل لكسب ثقته، والمفتاح الذى من خلاله يمكن الوصول إليه، وكيفية معاملته لأتباعه التى تصل إلى حد الإهانة بل الأمر بضربهم أو جلدهم حتى ولو أفضى الجلد إلى الموت (ص ٣٨-٣٩)، والنفاق الذى يمثل الوسيلة المثلى فى التعامل معه، وحالاته النفسية التى يمكن أن تنقلب من الرضى التام إلى السخط التام فى لحظة، ويقدم المؤلف مثالا لذلك (ص ٧٣) عندما يقيم مقارنة بين وضعين لشخص أحدهما فى حالة رضا الدكتاتور عنه والأخرى عندما غضب عليه. ولذلك فإن الشخص إذا كان بريئا أو مذنباً فليس لذلك أهمية، لأن المهم هو ما إذا كنت محل رضا الرئيس أم لا. بل من الأفضل أن تكون بريئا لا ترضى عنك الحكومة! وإذا كان كل شئ متعلقا برضا الرئيس فإن من لا يرضى عنه يمكن أن تختلق له التهم من كل الجهات، والرئيس نفسه قد يشترك فى هذا الاختلاق. ومن الأشياء التى استنها الرئيس هى عدم إشاعة أى أمل (ص ٢٧٥). وبالطبع لا بد أن تكون ألفاظ الفخامة والعظمة والعمل من أجل رفعة شأن الأمة.. الخ من نصيب الرئيس وأن تقام الاحتفالات للإشادة

به وبأعـمـاله فى كل مـكان، على حين يتـعـذب الناس فى الخـارج. ويرسم المؤلف صـورة للرئيس وهو يدعم الفسـاد أو يحض عليه أو يعلم بما يجرى ويدعى عدم العلم، وكل هذا بالطبع أدى إلى شيوع الفساد فى المجتمع بصورة لا مثيل لهـا لدرجـة أن مـدير الصـحـة لكى يربح حـفنة من النقـود يضـحى بمائة وأربعين رجـلا (ص ٣٣)، ويقـدم لنا المؤلف مشهدا طويلا لطبيب مخلص يعمل على خدمة وطنه لكنه يقابل بعقبات كثيرة يشترك في إقامتها ضده الدكتاتور نفسه، ولهذا تنصحه امرأته بأن يترك القراءة التى يحافظ عليها باستمرار لأنها لا جدوى منها، وبدلا من ذلك يحاول التقرب إلى الدكتـاتور كـمـا يفـعل الجـميع.. وبالطبع لن أمضى فى تتبع صفات الدكتاتور وأفعاله وتصرفاته المبثوثة على طول الرواية، ولن أمـضى فى رصد أقـوال وأفـعـال من حوله من أتباع ومنافقين وتأثيرات ذلك على ما يجرى فى المجتمع بصفة عامة، وأفضل أن أتوقف فقط هنا عند عدد من الأمثلة الموجزة التى تدل على هذه الجوانب:

فـعندمـا تقرر إعـادة إنتـخـاب الرئيس لمدة رئاسـة جـديدة وجدنا الخطب العصماء تنهال مشيدة بحكمة الرئيس وسهره على مصير الأمة، وتفانيه فى جلب الخير لها. ومن ثم فإن خيـر الأمـة هو فى إعـادة انتـخـاب الرئيس العظيم ولا شئ غير إعادة انتخابه. «إذ لماذا نخاطر بسفينة الحكم فى بحار مجهـولة حين يكون قائمـا على دفتها أكـمل رجل دولة فى عـصـرنا، ذلك الذى سـوف يضـعـه التـاريخ عظيـمـا بين

العظماء، حكيما بين الحكماء، حرا، مفكرا، ديمقراطيا؟ إن مجرد تصور وجود شخص غيره فى هذا المنصب الخطير يصل إلى حد التعرض لمصير الأمة.. الخ» (ص٢٩٩). ومما جاء فى خطبة أخرى: «إننا نكون مجانين أو عمياناً، على نحو إجرامى، إذا نحن سمحنا بأن تنتقل أعنة الحكم من يد ذلك «السوبر قائد» الذى يقود وطننا الحبيب الآن وإلى الأبد، إلى يد مواطن آخر، مواطن عادى» (ص٣٠٠). وعندما تعرض الرئيس لمحاولة اغتيال هب الشعب كله لتهنئته على نجاته من هذه المحاولة الإجرامية. ومما جاء فى خطبة السياسى العظيم خوان مونتالبو: «بفضل نجاتكم لا تزال رايتنا تخفق عالية. ونحن نجتمع الآن أيها السادة لتكريم حامى حمى الطبقات الفقيرة المجيد، الذى يسهر علينا بعطف الآب، والذى جعل أمتنا فى طليعة التقدم.. الخ» (ص ١١٣). وفى أحد الاجتماعات سمع صوت يقول: إن هذا هو ما ينتظره المرء من رجل يقولون إنه ينبغى ألا يحكم هذا البلد. فسأل الرئيس: من يقول هذا؟ وجاء الرد: أنا ياسيدى الرئيس. فأنا أول من يؤمن أن رجلا مثلكم ينبغى أن يحكم بلداً مثل فرنسا أو سويسرا الحرة أو بلجيكا المجيدة، أو الدانمارك الرائعة.. وإنما فرنسا، فرنسا فوق كل شئ. إنكم الشخص المثالى لقيادة مصائر مثل هذا الشعب العريق الذى أنجب غامبيتا وفيكتور هوجو (ص٤٢). يحدث كل هذا والسجون مملوءة، والتعذيب فيها يأخذ أشكالا، وألوانا بمعرفة الرئيس نفسه، والبوليس السرى

منتشر فى كل مكان، والناس توظف لكى يقوم بعضهم بالتجسس على بعضهم الآخر، والدسائس تحاك للقبض على من كانوا فى يوم ما داخل دائرة الأصفياء، ثم غضب عليهم السيد الرئيس، وبعض الناس يجدون لديهم أحيانا بعض الأمل لعرض مشاكلهم على الرئيس فيتوجهون إليه (انظر الفصل رقم ٢٣) ولكنهم يعودون دائما بخيبة الأمل. ويقدم ميجيل آنخل استورياس مشاهد كاملة لما يحدث فى السجون وفى الزنازين الانفرادية، وكيف يشمل التعذيب كل الجوانب الجسدية والنفسية، كما يصف الشرطة السرية وأفعالها والطرق التى تلجأ إليها، وطرق الموت المتعددة التى تقوم على تنفيذها. أما عن ملف الفساد فإنه ملف ضخم له صور وجوانب مختلفة. ولاشك أن كل هذا قد أدى إلى فساد الحياة بحيث لم يعد هناك أمل فى الخروج من هذا العفن، على نحو ما نقرأ فى حوار دار بين سجينين: «لا أمل لنا فى الحرية يا أصدقائى. علينا أن نحتمل ما يحدث لنا إلى ما شاء الله. إن الرجال الذين كانوا يخلصون النية لوطنهم أصبحوا بعيدا الآن. بعضهم يتسول أمام المنازل فى بلاد أخرى، وآخرون يتحولون إلى تراب فى مقابر جماعية. سوف يأتى اليوم الذى لن يجرؤ فيه أحد على السير فى شوارع هذه المدينة. ولم تعد الأشجار تطرح ثماراً كما كان الأمر من قبل، والذرة لم تعد تشبع كما كانت قبلا، والنوم أقل راحة، والمياه أقل إرواء. وأصبح استنشاق الهواء مستحيلاً ويأتى الطاعون بعد الأوبئة، وسرعان ما سيقع

زلزال يقضى علينا جميعا. إن عينى تخبرانى أن جنسنا محكوم عليه بالفناء، والرعد صوت آت من السماء يقول: إنكم أشرار فاسدون، أنتم شركاء في الشر» (ص ٢٣٦). وهكذا يصبح كل شئ فى الحياة غير محتمل لأن الدكتاتور حولها إلى فساد شامل.

موجز فى المضمون

قدم ميجيل آنخل أستورياس كل ما أشرنا إليه سابقا من خلال حكاية تتضمن قصة حب، وتنطلق من حدث مركزى هو موت الكلونيل خوسيه باراليس سونرينتى أحد المقربين من الرئيس على يد شخص معتوه يسمى البليلى Pelele. وسوف يستخدم الدكتاتور هذا الحادث ذريعة لإطلاق موجة جديدة من القمع السياسى. وقد وقع مشهد القتل أمام رواق الرب فى مدخل الكنيسة حيث يلتقى الشحاذون ليقضوا ليلتهم وليس بينهم من رابط سوى الشقاء، يتبادلون الشتائم، وينبشون الخصومات القديمة، ويتشاجرون بإلقاء الأتربة، وبالبصق والعض أحياناً فى سورة الغضب (انظر الفصل رقم ١). وهذا الحادث أيضا سوف يُستخدم وسيلة لتلفيق التهم ضد كل من لايرضى عنهم السيد الرئيس. ومن هؤلاء الجنرال كاناليس الذى تلفظ ذات مرة بجملة لم تعجب الرئيس هى «إن الجنرالات هم أمراء الجيش» (ص ٧٢)، ومن هنا حكم عليه الرئيس بالموت وعلى ابنته كاميلا بالاختطاف، لكن هذا بالطبع، ينبغى أن يتم فى إطار خطة

محكمة، ولذلك اتهم بالاشتراك فى قتل الكولونيل. وقد كلّف السيد الرئيس أحد أتباعه وهو كارا دى أنخل بعمل خطة لتهريب الجنرال بحيث يتم قتله أثناء تنفيذ هذه الخطة، وفى نفس الوقت تخطف ابنته، ولكن الذى حدث هو أن خطة التهريب قد نجحت، ولم نعرف على وجه اليقين فيما بعد كيف قتل الجنرال لأن كل الأشياء -كما أسلفنا- معقدة ومتشابكة، أما كارادى آنخل فقد وقع فى حب كاميلا، وانتهى الأمر بزواج الاثنين، مما أوغَر صدر الرئيس تجاه هذا الشخص الذى كان قريبا منه، لدرجة أنه، أى الرئيس، دبر خطة لترحيله إلى واشنطن، وكان هذا بمثابة شرك للقبض عليه، ووضعه بعد ذلك داخل زنزانة انفرادية. وتحولت حياة العاشقين أو الزوجين إلى جحيم نتيجة للدسائس وللأوضاع السيئة التى فرضت عليهما إلى أن جاءت الأنباء لكاميلا بوفاة زوجها، لكنها كانت فى ذلك الوقت قد ولدت ولدا اسمته باسم والده، وبهذا نكون أمام ولادة جديدة كأنما جاءت لتواصل مسيرة الحياة، وتمنح الأمل من جديد فى تجاوز المحن والصعاب التى يصنعها أمثال هذا الدكتاتور أمام البشر.

بناء الرواية

تقع الرواية فى حوالى ثلاثمائة صفحة من القطع الصغير فى الطبعة الإسبانية (٣٣٥ صفحة من القطع المتوسط فى الترجمة العربية)، وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء. الجزء الأول تجرى أحداثه أيام ٢١، ٢٢، ٢٣ أبريل، ويضم أحد عشر

فصلا والجزء الثانى تجرى أحداثه أيام ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧ أبريل ويضم ستة عشر فصلا، أما الجزء الثالث فليس له أيام محدودة، بل يشار إلى أسابيع، وشهور وسنوات، ويضم الفصول من ٢٨ إلى ٤١ إضافة إلى الخاتمة الواقعة فى حوالى صفحة ونصف الصفحة. ولاشك أن كثرة عدد الفصول تدل على أنها ليست طويلة، وكل فصل يحمل عنوانا. ومن الخصائص البارزة لهذه الرواية اهتمامها بالتفاصيل الصغيرة، ولأضرب مثلين لذلك من الفصل رقم ٩ المعنون «عين زجاجية» حيث نقرأ فى مطلعه: «كانت الحوانيت الصغيرة فى المدينة تغلق أبوابها مع الساعات الأولى من الليل بعد أن تراجع حساباتها، وتتسلم الصحف، وتصرف آخر زبائنها. وكان ثمة مجموعات من الفتيان يتسلون عند نواصى الطرق بمطاردة الحشرات الطائرة التى تهوِّم حول المصابيح الكهربائية. وكانت كل حشرة يمسكون بها تتعرض لسلسلة من التعذيب يطيل منه الأشرار فيهم نتيجة لعدم وجود شخص رحيم بينهم يضع قدمه على هذه المخلوقات وينهى حياتها بسرعة». وبعد ذلك بسطور نقرأ: «وفى تلك الساعة من الليل كانت الأحياء الفقيرة بالمدينة تعطى انطباعا بالعزلة المطلقة، والفاقة الجهماء، ومظاهر الإهمال، وتظلل كل هذا قدرية دينية متواكلة. وكانت ميازيب الأمطار تعكس صورة القمر على الأرض والمياه تتقاطر من صنابير مياه الشرب فتقيس الساعات اللامتناهية لشعب يؤمن بأنه قد حكم عليه بالعبودية والرذيلة» (ص

٦٤-٦٥). واضح أن الكاتب مهتم بإبراز بعض التفاصيل التى تبدو خارجة عن سياق الأحداث الرئيسية، لكن من الواضح كذلك أن الكاتب يسعى إلى إيجاد صيغة مشتركة تربط بين الأثنين: فهؤلاء الفتيان يتسلون باصطياد الحشرات الطائرة (فهذا مشهد يبدو خارجا عن السياق) لكن الكاتب يربطه بالسياق من خلال الإشارة إلى عدم وجود شخص رحيم بينهم، وكأنه بذلك يرمز للدكتاتور الذى ذاقت منه الأمة كل صنوف البلاء. أما المشهد الثانى فإنه جزء لا يتجزأ من السياق السردى العام ومع ذلك يأبى الكاتب إلا أن يربطه بقدرية الحكم المطلق. وبهذا نرى أن ميجيل آنخل أستورياس حريص أشد الحرص، فى كل جملة يكتبها، على أن تكون مربوطة بالسياق العام للمشهد الدكتاتورى فى بلد حكم عليه بأن يعيش سنوات مؤلمة تحت حكم شخص جبار متسلط مثل كابريرا الذى حكم جواتيمالا خلال العقدين الأول والثانى من القرن العشرين.

ومن خصائص البناء فى هذه الرواية أيضا الجمع بين الواقعى والأسطورى وهذا أمر تميز به الأدب فى أمريكا اللاتينية خلال القرن العشرين، وقد بدأ فى الرواية على يد هذا الرعيل الأول من أمثال ميجيل آنخل أستورياس، وأليخو كاربنتر ثم أمتد بعد ذلك بصورة موسعة عند عدد كبير من الكتاب، ومن ثم أطلق على هذا الاتجاه مسمى «الواقعية السحرية». وسوف نأخذ الفصل رقم ٣٧ (من ص ٢٩٦ إلى ٣٠٦) نموذجاً لهذا النوع من القص. عنوان هذا

الفصل هو «رقصة توهيل» وتوهيل هو إله المطر فى أساطير المايا بجواتيمالا. ويتضمن الفصل أحداثاً واقعية صرفة مثل وشاية المدعى العسكرى بكارادى آنخل واتهامه بأنه يعارض إعادة أنتخاب رئيس الجمهورية وأنه نصير للثورة مع أن كارا دى أنخل قد عرف دائما بأنه أحد أنصار الرئيس. ولكن حبه لابنة الجنرال كاناليس جلب له -كما أسلفنا- كل هذه المشاكل. أيضا نجد الخطب العصماء حول إعادة انتخاب الرئيس، والدسائس التى حيكت للتخلص من كارا دى آنخل، وملف الفساد وغير ذلك من أحداث متصلة اتصالا قويا بالواقع. وفجأة نجد تحولا جذريا فى السرد ينقلنا إلى مشهد أسطورى (انظر ص ٣٠٥) نجد فيه ركية نيران تتوقد إلى جوار دغل من أشجار خضراء داكنة وجدرانا من الدخان الأبيض وسط فناء شبه مطموس المظهر فى الظلمة المطبقة. ويستمر المشهد على هذا النحو حتى نجد رجالا حيوانات بجلودهم وخوفهم وقيئهم وحاجاتهم الجسمانية يضرعون إلى توهيل واهب النار ويطلبون منه أن يرد عليهم شعلة النار الموقدة.. ووصل توهيل ممتطيا نهرا من صدور الحمامات يفيض كاللبن، وهرعت الغزلان إليه حتى لا يتوقف سيل المياه، وكانت قرونها فى رقة الأمطار... الخ. وهكذا ننتقل من مشهد أو مشاهد واقعية إلى مشهد أسطورى وهذا شيئ يتكرر على طول الرواية، حتى فيما يتعلق باللغة نفسها التى تراوح بين هذين العنصرين، كما نجد فى الفقرة التالية من مطلع الفصل رقم ٣٨ وعنوانه «الرحلة»: نقرأ «وذلك

النهر الذى كان يتدفق فوق السطح حينما كانت تحزم الأمتعة لم يصب فى داخل المنزل، بل بعيدا جدا، فى الفضاء الواسع المفضى إلى الريف أو ربما إلى البحر. وهبت ريح قوية فتحت النافذة، وانهل المطر كما لو كان الزجاج قد انصدع نثاراً وتطايرت الستائر والأوراق، وانصفقت الأبواب، ولكن كاميلا مضت فى مهمتها، معزولة وسط الحقائب التى كانت تملأها» (ص ٣٠٧). فالسرد فى هذه الفقرة -كما هو واضح- يتضمن أشياء واقعية: كاميلا التى تقوم بمهمة ملء الحقائب، والريح القوية التى فتحت النافذة.. الخ، لكن هنا أيضا أشياء غير واقعية مثل النهر الذى كان يتدفق فوق السطح لكنه لا يصب داخل المنزل، وكان من المنطقى أن يكون كذلك لأن الفانتازيا أيضا لها منطق يحكمها، بل يصب فى الفضاء الواسع المفضى إلى الريف، أو يصب فى البحر. أيضا نجد استخدام السحر على النحو الذى نعرفه فى بلادنا. ففى نهاية الفصل رقم ٣٩ وعنوانه «الميناء»، لم تكن كاميلا متأكدة من أن زوجها كارا د آنخل قد توفى، ومن ثم وجدت كثيرين ينصحونها بالذهاب إلى جلسات تحضير الأرواح كى تحسم الشك باليقين. وقد ترددت الوسيطة الروحانية فى بادئ الأمر لأنها خافت من أن تحل فى جسدها روح شخص يعد الآن يعد من أعداء السيد الرئيس، لكن الضراعة مقرونة بالمال جعلتها توافق فتم استدعاء روح كارا دى آنخل، وغابت كاميلا عن الوعى، لكن قيل لها بعد ذلك إنها سمعت صوت زوجها يقول إنه

مات فى أعالى البحار وإنه الآن فى برزخ لا يمكن الوصول إليه راقدا على سرير مترف مرفه، على حشيه من الماء محاطة بجداول مليئة بالأسماك. وهكذا يمتزج الواقعى بالأسطورى ليمنح هذه الرواية، وكل أدب أمريكا اللاتينية مذاقا خاصا. وكما يقول ميجيل آنخل أستورياس فأنه ليس ثمة فى العقلية البدئية والطفولية عند أبناء البلد الأصليين فرق بين الواقعى واللاواقعى، بين ما يعيشه المرء وما يحلم به، وهذا يؤدى إلى خلق مزيج من الأمرين، وهذا هو الجزء السحرى الذى استفدت منه فى قصصى»(١١).

هوامش

(١) لويس هارس، «أدباؤنا Los Nuestros» دار نشر أمريكا الجنوبية، بوينوس أيرس، الطبعة السادسة، يناير ١٩٧٥، ص ٨٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٩١.

(٤) لويس لوبيث ألفاريس، محادثات مع ميجيل آنخل أستورياس، مدريد، ١٩٧٤، ص ١٧٤.

(٥) انظر كارلوس هاميلتون، «تاريخ الأدب الإسبانى الأمريكى» طبعة إيبيسا Epesa، مدريد، ١٩٦٦، ص ٢٣٠.

(٦) انظر حواراً مطولاً مع ماريو بارجس يوسا نشر فى جريدة «أخبار الأدب» يوم ٢٧ فبراير ٢٠٠٠ تحت عنوان «عن الأدب والسياسة داخل عربة منطلقة للإسكندرية».

(٧) نقلا عن لويس هارس، المرجع المذكور، ص ١١٦ - ١١٨.

(٨) انظر تفصيلا لهذا الموضوع فى حوارنا المذكور مع ماريو بارجس يوسا.

(٩) لويس هارس، المرجع المذكور ، ص ١٢٧.

(١٠) انظر الفصل رقم ٣ من رواية «السيد الرئيس»، طبعة لوسادا Alianna Losada كتاب الجيب، الطبعة

الثانية، مدريد، ١٩٨٢. وينبغي التنويه هنا بأني أستعين في كتابة هذه الدراسة بالترجمة الرائعة التي قام بها الأستاذ/ ماهر البطوطي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٦. ونظراً لسهولة العودة إلى هذا المرجع بالنسبة للقارئ العربي فإني سوف ألتزم بأن تكون إشاراتي إلى الرواية موجهة إليه.

(١١) لويس لوبيث ألفاريس، المحادثات المذكورة، ص ١٦٤.



رحلة وحوار مع
ماريو بارجس يوسا



بدعوة من أنطونيو خيل دى كاراسكو مدير معهد سرفانتيس (المركز الثقافى الإسبانى) حضر إلى القاهرة الأديب البيروانى العالمى ماريو بارجس يوسا بصحبة زوجته باتريسيا، وقد التقى بالأدباء والمفكرين والجمهور بالمجلس الأعلى للثقافة فى السادسة والنصف مساء يوم الأحد ٢٠٠٠/١/٣٠. أعقبه فى التاسعة لقاء مع أديبنا العالمى نجيب محفوظ فى فندق شبرد. وفى اليوم التالى الاثنين ١/٣١ التقى ماريو بارجس فى المركز الثقافى الإسبانى بالدقى بجمهور عريض من دارسى الإسبانيات والمهتمين بأدب أمريكا اللاتينية وثقافتها. وكان من المقرر بعد أن ينتهى ماريو بارجس من لقاءاته فى القاهرة أن يتوجه إلى الاسكندرية لعقد لقاء بالمركز الثقافى الإسبانى هناك وزيارة المدينة، وأن أذهب لمرافقته فى هذه الرحلة. وقد أحسست بسعادة حقيقية لاختيارى لهذه المهمة التى يمكن أن تتيح لى فرصة معرفة هذا الكاتب الكبير عن قرب، خاصة وأنى قرأت أعماله، وكتبت عنه كثيرا، وترجمت روايته «من قتل بالومينو موليرو؟» إلى العربية. وقد علمت من أنطونيو خيل أثناء الرحلة أنه سأل عنى وتحدث عن المشاكل التى أثارتها الرواية عند صدورها بالقاهرة. وعلى الرغم من ذلك لم يخطر فى ذهنى أن أجرى حوارا معه، لأن من ليست

مهنته الصحافة لا ترد على باله بسهوة هذه الأشياء. لأنها تحتاج إلى احتشاد من نوع خاص: كاميرا وتصوير وتسجيل للحوار ثم تفريغه أو كتابته مباشرة على الورق مع التركيز الشديد، وهذه أمور لست مؤهلا لها. ولكن مكالمة من الصديق الكاتب الكبير يوسف القعيد جعلتنى أفكر فى التحول لبعض الوقت إلى صحافى، خاصة وأنه سهّل علىَّ المهمة عندما أرسل إلىَّ مصوِّراً لالتقاط بعض الصور فى المركز الثقافى الإسبانى قبيل توجهنا إلى الإسكندرية.

وبدأنا رحلتنا فى حوالى الساعة الثالثة بعد ظهر يوم الثلاثاء الموافق أول فبراير سنة ٢٠٠٠ فى سيارة «لاندكروز» يملكها أنطونيو خيل. وقد رأيت منذ الوهلة الأولى أنه من الأهمية بمكان أن أقتنص لحظات للحوار دون أن أعطى ماريو بارجس أدنى إحساس بأن هذه مهمة أخرى تضاف إلى المهام المحددة للرحلة خاصة وأن الكتاب الكبار يشعرون كثيرا بالملل من كثرة الحوارات التى تجرى معهم. وأنا أعلم أن لماريو بارجس حوارات كثيرة جدا لأنه من الأدباء اللذين صعد نجمهم بسرعة، وحازوا شهرة عالمية منذ فترة مبكرة من حياتهم. فهو من مواليد أركيبا فى بيرو عام ١٩٣٦، وقد بدأ يحصد الجوائز منذ صدور مجموعته القصصية الأولى «القادة» عام ١٩٥٩ التى حصلت على جائزة ليوبولدو آلاس، وهو أديب إسبانى واقعى، أما روايته الأولى «المدينة والكلاب» فقد حصلت وهى مخطوطة عام ١٩٦٢ على جائزة أدبية، ثم نشرت فى برشلونة عام ١٩٦٣

وفـازت بجـائزة النقـد، وترجـمت فـور صـدورهاإلى حـوالى عـشرين لغة من بينهـا الإنجليـزية، والفـرنسـيـة، والألمانيـة، والإيطاليـة، والروسيـة والبـولندية... الخ، واعـتـبـرت فى إسـبـانيـا بداية لإنطلاقـة جـديدة فى الفـن الروائى. وكـانت الرواية قـد تعرضت لهجوم شـديد فى بيـرو لسخريتـهـا من النزعـة العكسرية لدرجة أن جنرالات الجيش جمعـهـوا منهـا ألف نسـخة وأحرقـوها فى احتـفـال رسـمى وطالبوا بسـحب المواطنة البيـروانيـة عن مـؤلفـهـا. ولاشك أن هذا الهـجـوم الشـرس على الرواية زادها شـهـرة وشـعـبـيـة وتحـول كـاتبـهـا الشـاب بين يوم وليلة إلى كـاتب كـبـيـر لدرجـة أن الناقـد الأمـريكى اللاتينى لويس هارس جعله عـاشـر عـشـرة أدباء كـبـار من هذه القـارة يضـمـهم كـتـابه المعنون «أدباؤنا Los Nuestros» والذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦. وفى عـام ١٩٦٥ نشـر مـاريو بارجس روايتـه الثـانيـة «البـيت الأخضر» وقد لقيت هى الأخرى نجاحا كبيرا وحصلت على مجوعـة جوائز مـثل جـائزة النقد (١٩٦٦) والجائزة الدولية للأدب (رومولو جايجوس) عـام ١٩٦٧. وظلت أعمال ماريو بارجس تتـوالى والجوائز تنهال عليـه، وأنا أعـتـقـد أنه أكـثـر الكتاب العـالميين حصولا على جوائز، وهو مـرشح لجائزة نوبل منذ سنوات عـديدة، وقد سألتـه عن ذلك أثناء الرحلة فقل: أنا حـقـيـقـة لا أهتم بهـذه الأمـور ولا أصـدق كل مـا يقـال حـولهـا، فكثـيـرا مـا يكتب الصـحـافـيـون أنى وصلت إلى الاقـتـراع النهـائى لجـائزة نوبل ولكن لا أحـد يدرى مـقـدار

الصدق فى هذا الكلام، ثم إن جائزة نوبل قد تصيب أحيانا ولكنها كثيرا ما تخطئ الأدباء الحقيقيين، وأنا من طبيعتى لا أهتم بهذه المسائل.

وكان بداية حوارنا سؤال تلقائى وجهته إلى ماريو بارجس قائلا: أنا أعرف أنك حصلت على الدكتوراه من جامعة مدريد Complutense عام ١٩٥٨ برسالة عنوانها «قواعد لشرح شعر روبن داريو» وأنك كتبتها فى زمن قياسى، عام واحد تقريبا. فرد علىّ مصححا عام ونصف ثم أضاف وكان المشرف على الرسالة هو الدكتور ألونصو ثامورا بيثينتى. وكانت هذه المعلومة مفاجأة لى فقلت له: وأنا أيضا درست على هذا الرجل فيالها من مصادفة عجيبة!!. وقد أخبرنى ماريو بارجس أن ثامورا بيثينتى الذى عمل فى منصب السكرتير الدائم لأكاديمية اللغة الإسبانية مازال حياً يرزق، وإن كان يعيش الآن فى حالة هدوء واسترخاء فى قرية قريبة من مدريد، ربما هربا من جحيم العواصم الكبرى على الرغم من أن مدريد مدينة حديثة ومنظمة جداً.

وسنحت فرصة أخرى للحوار فقلت له: أريد أن تحدثنا عن بداياتك، وكيف كتبت أعمالك الأولى التى لفتت إليك الأنظار بقوة، وما هى أسباب هذا الانتشار السريع؟ فأجاب: الذى حدث هو أنى منذ البداية اكتشفت أمريكا اللاتينية من خلال نافذتين مهمتين هما: الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا. فيما يتعلق بالأولى نعرف أنه قد خرج منها حديثا عدد كبير من الكتاب العظام مثل هيمنجواى وفوكنر

وسواهما، وهؤلاء تعلمنا منهم أهمية الشكل، وبناء الزمن والدخول فى أسرار القص. النافذة الأخرى هى أوربا وخاصة فرنسا، لأن الأدب الفرنسى مارس تأثيرا كبيرا على كتاب أمريكا اللاتينية. فكثير من الحركات الأدبية الفرنسية بعثت من جديد فى قارتنا. وقد درست الفرنسية فى شبابى لكى أقرأ الكتاب الفرنسيين. ونفس الشئ حدث لى مع كتاب انجليز وإيطاليين. وكنا نقرأ أيضا كتابا آخرين من كل العالم. وعندما ذهبت إلى فرنسا فى أواخر الخمسينيات (عام ١٩٥٩) كانت لدى معرفة ببعض كتاب أمريكا اللاتينية مثل خورخى لويس بورخيس، ولكن هناك آخرين لم يكونوا منتشرين مثل خوان كارلوس أونيتى، وإن كانوا متأثرين بكتاب عالميين مثل فوكنر. وكان هناك أيضا خوليو كورتاثار، وخوان رولف الذى كان على صلة قوية بالأدب الجديد فى أوربا وأمريكا، وكان فى الوقت نفسه يعبِّر عن تجارب محلية، وكتب عملين مهمين، أحدهما مجموعة قصصية، والآخر رواية هى «بدور بارامو Pedro Paramo». كوبا أيضا كان بها كتاب كبار، من بينهم كاتب عاش فى فرنسا فترة، وكان عالماً بالتاريخ هو أليخو كاربنتر Alejo Carpentier. وقد عرفته من خلال مجلة فرنسية وبدأت أقرأ أعماله مثل «الخطوات الضائعة» (١٩٥٣)، و «مملكة هذا العالم» (١٩٤٩)، وهى أعمال تدخل فى إطار الأعمال القصصية الكبيرة المعاصرة. وكل هذا جعلنى أكتشف أنى أنسب إلى عائلة أوسع بكثير مما

لدينا، كما اكتشفت قضايا ذات طابع اجتماعى وسياسى وفكرى. وماحدث معى حدث مع كثيرين من كتاب أمريكا اللاتينية الذين دخلوا إلى الأدب من بوابة أوربا. وقد أسهمت أوربا أيضا فى نشرنا بوصفنا كتابا من أمريكا اللاتينية. لقد نشر أوكتابيو باث فى أوائل الستينيات مقالا عنوانه «أدب التأسيس» قال فيه إن باريس فى بدايات القرن كانت مكاناً عالمياً جمع كل الكتاب».

لقد عشت فى فرنسا سبع سنوات (من عام ٥٩ إلى عام ١٩٦٦)، وكتبت هناك روايات «المدينة والكلاب» و«البيت الأخضر» و «محادثة فى الكاتدرائية»، وهى أعمال تعكس الأوضاع فى بلادى وقضاياها ومشكلاتها. حياتى فى فرنسا أنقذتنى من عيب خطير هو المحلية Localismo التى تؤدى فى بعض الأحيان إلى قصر الخبرة الإنسانية على التجربة المكانية. وإذا كان الأدب اللاتينى الأمريكى قد وصل إلى هذه المكانة العالمية فأن هذا يعود إلى أننا استطعنا أن نتجاوز هذا الجانب المحلى، لهذا كانت التجربة الأوربية حاسمة بالنسبة لأدبنا. وهناك نافذة أخرى مهمة أطل منها أدب أمريكا اللاتينية على العالم هى إسبانيا. ففى الستينيات حدث تجمع للكتاب فى برشلونة بفضل شخصية استطاعت أن تجمع بين عالمين متباعدين وقريبين فى آن وهما إسبانيا وأمريكا اللاتينية. فعندما كنت فى ليما (عاصمة بيرو) لم نكن نقرأ الكتاب الإسبان ولم يكونوا يقرءوننا. هذا الرجل الذي أنشأ دار نشر حملت اسمه، وهى

أحدث تغييرا جذريا للوضع فى الستينيات،Seix Barral إذ بدأ ينشر لكتاب أمريكا اللاتينية، ويكشف فى الوقت نفسه عن الكتاب الإسبان المهمين من كل الاتجاهات. ومن هنا بدأت رياح التحديث تغزو إسبانيا على الرغم من الرقابة التى كانت موجودة فى عهد الجنرال فرانكو، وتحولت إسبانيا بذلك إلى أكبر مركز لنشر الثقافة المكتوبة بالإسبانية فى كل العالم. عشت فى برشلونة فى الستينيات خمس سنوات، وكان من جيرانى جارثيا ماركيز وخوسيه دونوصو الروائى الشيلى وآخرون. وكان هناك كتاب يعيشون فى بلاد أخرى مثل خوليو كورتاثار أو كتاب شباب تجتذبهم حركة النشر المزدهرة فى برشلونة فيأتون إليها بين الحين والآخر. وقد عشت بكل أحاسيسى هذه الفترة الانتقالية التى شهدت حرارة الاتصال بين أمريكا اللاتينية وإسبانيا وشهدت سقوط الحواجز التى كانت قائمة داخل هذه الجماعة الواحدة.

وعندما أحسست أن ماريو بارجس استنفذ كل ما كان يريد أن يقول حول هذه النقطة سألته السؤال التالى: أود أن تحدثنا عن خصوصيات الأدب فى أمريكا اللاتينية، وعن الخصائص التى تميزك أنت بوصفك أحد الكتاب البارزين فى هذه القارة فأجاب: أهم خاصية من خواص الأدب فى هذه القارة هى التنوع، ومن ثم لايمكن أن نصنف الأدب فيها -كما يفعل البعض- داخل ما يسمى بالواقعية السحرية فقط. هكذا وسمت الرواية فى أمريكا اللاتينية، ولكن كتاباتى مختلفة كثيرا عن ذلك، فليس فيها الكثير من

الفانتازيا، وإنما على العكس من ذلك ترتبط ارتباطا قويا بالواقع. والثراء الحقيقى فى أدب أمريكا اللاتينية يتمثل فى أنه إلى جانب هذا الأدب الخيالى توجد اتجاهات أخرى كثيرة: هناك أدب يعبر عن الحضر، وآخر عن الريف، وأدب يتصل بالتراث فى كل مكان من هذه القارة...الخ وإن كان الجميع داخلين بقوة فى عالم الحداثة. لكن لا توجد وصفة واحدة يتحدد بها الأدب فى أمريكا اللاتينية. فهذه القارة ليست واقعا واحدا، بل هى وقائع كثيرة -فالبيرو، على سبيل المثال، منطقة صغيرة، لها تاريخ فى غاية الثراء، وكثيرا من أهلها يتكلمون لغات قديمة، وفيها ثقافات أخرى مثل الثقافة الأفريقية، ولهذا نجد الموسيقى هناك مازالت تحمل آثاراً أفريقية. أيضا نجد قارة آسيا؛ فكثير من الصينيين واليابانيين جاءوا إلى البيرو وهناك السكان من أصول عربية أو أوروبية. وكل هذا التنوع جلب معه المشاكل فى كثير من الأحيان، لكنه فى الوقت نفسه دليل ثراء. وأنا شخصياً يعجبنى كثيرا هذا الواقع، فالمرء يزيد ثراء بالحصول على تجارب كثيرة، ومن ثم تكون نظرته أكثر عمقا وأكثر واقعية وأكثر إنسانية. وأنا سعيد بأن أعمالى تعكس هذا الثراء. يُضاف إلى ذلك اتصالى القوى بالثقافة العالمية لأنى أعتقد أن وطن الأدب هو العالم كله. فنحن مازلنا نقرأ شكسبير، ونضحك مع سانشو بانصا فى «الكيخوته» ونقرأ موبى ديك لملفيل. ومن خلال قراءتنا لهذه الأعمال نعيش هذه التجارب ونصل إلى شكل من أشكال الحوار والتعايش.

سألته: لكن هل ظلت أعمالك على وتيرة واحدة منذ البداية إلى الآن؟ فأجاب: مثلما يحدث مع كل الكتاب فإن أعمالى حدث فيها تحول وتغيير، فقد بدأت مع الأدب الملتزم بتأثير جان بول سارتر خاصة وفكرته عن أن الأدب موقف. وأفكاره فى هذا الصدد أثرت فىَّ وفى عدد كبير من أبناء جيلى. ومن خلال سارتر أيضا اكتشفت الفكاهة El humor. وكتبت رواية «بنطليون والزائرات» (١٩٧٣)، ولهذا أستطيع أن أقول إن الفكاهة لعبت دوراً فى أعمالى. هناك أيضا اللعب El juego. وقد اكتشفت ابتداء من الستينيات أن كتابا كثيرين كانوا يلعبون وهو يكتبون، من بينهم خوليو كورتاثار الذى استخدم اللعب بوصفه تقنية إبداعية. فرواية «رايويلا Rayuela» من عنوانها هى لعبة من لعب الأطفال. وهذه الاستعادة للعب بوصفه إعادة ابداع للتجربة الإنسانية شئ فى غاية الأهمية. وقد ظهرت هذه التقنية بعد ذلك لدى عدد كبير من كتاب أمريكا اللاتينية من بينهم جارثيا ماركيز وأنا. ونجد أيضا فى كتبى الأخيرة الخيال الجنسى. كانت الرقابة قديما تمنع الكتابة فى هذا المجال، وقد حدث مع الكتابة الجنسية شئ غريب يشكل جزءا من الخبرة الإنسانية حين نكتشف أنه موضوع محدود جدا، ومن ثم فإن الذى يكتب فى هذا المجال يجد نفسه أمام تحديات شكلية. من هذا المنطلق كتبت أعمالا تنطوى على أحداث إبداعية وليست مجرد تقليد للحدث الجنسى مثل «عين زوجة الأب». أيضا فى أعمالى اهتممت بالرسم،

وكتبت قصصا تبدو وكأنها لوحات لشخصيات أدبية. وهكذا كتبت كتبا كثيرة ومازلت أكتب، وأرى الآن أن الكتابة نشاط سحرى. دائما يتولد لدى انطباع عندما أكتب قصة أو رواية هو أن هناك عملية لا أستطيع السيطرة عليها بالعقل أو بالفكر، حيث أفاجأ بعناصر أقل عقلانية تلعب دوراً مهماً فى صياغة أعمالى.

سألته: أشرت أثناء حديثك إلى الواقعية السحرية لكنك لم تحددها بما فيه الكفاية، فهل لك أن تحدثنا عنها بشئ من التفصيل؟

فأجاب: فيما يتعلق بالواقعية السحرية لا أحد يستطيع أن يعرِّفها بطريقة محددة وحاسمة، فالبعض يقول إن آليخو كاربنتر هو أكثر من قدم هذا العالم الذى لا يمكن أن نسميه واقعياً ولا يمكن أن نسميه فانتازيا. ومن هنا نشأ مصطلح الواقعية السحرية، أى من الجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والفانتازيا. جارثيا ماركيز أيضا ارتبط اسمه، ربما بشكل واسع، بهذا الاتجاه، لكن الحقيقة هى أن كل قصاص، فى داخل هذا الإطار، له عالمه الخاص؛ فخوان رولف له عالمه المختلف، وكذلك خورخى لويس بورخيس، وكل منهما مختلف عن عالم جارثيا ماركيز. فعالم بورخيس -على سبيل المثال- مأخوذ من ثقافات عديدة، على العكس من عالم ماركيز الذى يقتصر على الصنعة الروائية. يعنى هذا أنه ليس هناك شكل واحد يجمع كل الكتاب فى صفة واحدة. ثم إن الواقعية السحرية ليست تراثا خاصا بأدب

أمريكا اللاتينية؛ ففى إسبانيا نجد فى قصص الفرسان فانتازيا كثيرة مثلما نجد عند جارثيا ماركيز. كذلك فى الأدب الألمانى وفى الأدب الفرنسى. وبالنسبة للأدب العربى تعرف أن بورخيس العارف الكبير بهذا الأدب، استخدم كثيرا من العناصر الخيالية فى «ألف ليلة وليلة» لصياغة أدبه. سألته: ولكن لماذا ارتبطت هذه التسمية بأدب أمريكا اللاتينية خلال نصف القرن الأخير؟

أجاب: لعل ظهور عدد كبير من كتاب أمريكا اللاتينية فى الخمسينيات هو الذى أدى إلى توثيق هذا الارتباط.

سألته: أشرت أيضا فى حديثك إلى أن وطن الكاتب هو العالم. أريد أن تحدثنا باستفاضة أكثر عن هذه النقطة.

فأجاب: بالنسبة للأدباء بعضهم عاشوا فى كل مكان. خذ مثلا كونراد كان مترددا فى الكتابة بالإنجليزية أو الفرنسية، وحسمت المسألة فى النهاية لصالح الأولى، وأصبح من كبار كتاب اللغة الانجليزية على الرغم من أنه بولندى. بورخيس أيضا أرجنتينى، وكتب كثيرا عن الأرجنتين، لكنه كان يمكن أن يكتب عن أى مكان لأنه كاتب عالمى بكل المقاييس، ولولا الأدب العالمى ماوُجد بورخيس. وأنا مثلا عشت فى بلاد كثيرة، وكتبت عن بيرو، لكنى ما كنت أستطيع أن أكتب ذلك لو لم أعش فى فرنسا وإسبانيا وانجلترا. وهناك كتاب عاشوا فى مكان واحد لا على المستوى الفيزيقى فقط بل على المستوى الذهنى، من هؤلاء فوكنر، ومع ذلك فهو كاتب عالمى. لقد منحته منطقة

الميسيسيبى كل العناصر التى أبدع منها رواية عالمية. هذه هى إذن العالمية التى تَمِّز الأدب؛ فالمرء يمكن ألا يخرج من عالمه الخاص ومن وطنه الصغير، لكن هذا لا يمنعه من التعبير عن الإنسان، وعن الثقافة الإنسانية فى كل مكان. فالأدب لغة نتواصل جميعنا بها.

قلت له: عودة مرة أخرى إلى جان بول سارتر: لقد شاهدت صورة له وأنا أدرس فى إسبانيا منشورة فى الصحف تظهره بطريقة معينة من الخلف لا أنسى هذه الصورة مهما حييت لأنى أحسست وقتها بشئ غريب، بدا لى كأن سارتر يمشى مهرولا على نحو ما والناس جميعا يهرولون خلفه. ولم يكن هذا الوضع غريبا عليه فى ذلك الوقت. الآن تغير وضع الثقافة ولم يعد فى العالم الآن مثقفون يحظون بمثل تلك الجماهيرية العالمية، لأن الجماهير الآن صارت مشغولة بأشياء أخرى ليس من بينها الثقافة. ترى ما هو رأيك فى ذلك؟

أجاب: كانت أعمال سارتر واسعة الانتشار فى أمريكا اللاتينية، وخاصة فيما يتعلق بالالتزام والواقع السياسى. وبالنسبة لى اكتشفت سارتر وأنا تلميذ بالمدرسة، وتأثرت كثيرا بأعماله الإبداعية وأفكاره. كنا نعيش فى عالم به مظالم اجتماعية كثيرة، وخاضعين لأنظمة دكتاتورية، وكنا محتاجين إلى أن نفعل شيئا لتغيير هذا الوضع. فماذا قدمت لنا أفكار سارتر؟ قدمت لنا أن الأدب يمكن أن يكون وسيلة لتغيير المجتمع، لأن الأدب يساعد على خلق وعى

جماعي، ويوضح كيف يمكن أن يتجمع الناس من أجل أن يغيروا الواقع. فالأدب ليس مجرد وسيلة للمتعة، وإنما طريقة لتغيير المجتمع. الآن لم تعد موجودة هذه النظرة المتفائلة لتغيير المجتمع من خلال الأدب. فالأدب كما يفهم الآن يقدم أعمالا للتسلية أو للإبداع فى اللغة. سارتر كان شخصية ذكية جدا ومقنعة وصاحب تأثير كبير. وقد امتد تأثيره لكل الأنحاء. الآن الوضع تغير ليس عندكم فقط بل فى كل العالم، والمسائل على أية حال نسبية.

وقد اكتفيت فى اليوم الأول من رحلتنا بالأسئلة السابقة عاقدا العزم على أن أحتشد لحوارات أخرى فى اليوم التالى، يوم الأربعاء ٢/٢/ ٢٠٠٠ وهو يوم خصصناه لزيارة بعض المعالم الأثرية بالاسكندرية. وما إن انطلقت السيارة متجهة إلى البيت الذى عاش فيه الشاعر اليونانى كفافيس حتى سألت ماريو بارجس عن صلته بنجيب محفوظ ورأيه فى أعماله، خاصة وأنه كان قد التقى به مساء الأحد الماضى وتبادل معه بعض الحديث، قال: لقد قرأت ثلاثيته الشهيرة بالإنجليزية قبل حصوله على جائزة نوبل ثم قرأتها بعد ذلك مترجمة إلى الإسبانية، إضافة إلى مجموعة قصصية. ويرى ماريو بارجس أن نجيب محفوظ كاتب عالمى مهم لأنه يعد الامتداد المتألق للتراث العالمى للرواية عند هونوريه دى بلزاك، وديكنز، وملفيل وغيرهم، ومن ثم فأنه يجمع بين أمرين هما المعرفة بهذا التراث الزاخر والتحديث، فرواية نجيب محفوظ رواية محدثة بكل المقاييس. وهو كاتب غزير

الإنتاج، وإن كنت لم أقرأ كل أعماله، وإبداعه فى القصة القصيرة لا يقل فى شئ عن إبداعاته الروائية، ذلك أن لديه قدرة قوية وساحرة فى خلق الأحداث، وتحريك الشخصيات، وبناء عالم روائى أو قصصى متكامل يهتم بالتقنيات الفنية ولا يُغفل جانب المتعة. وعندما سألته: هل قرأ كتابا آخرين غير نجيب محفوظ قال إنه قرأ «ألف ليلة وليلة» فى فترة مبكرة من حياته، لأن قصص السندباد ومصباح علاء الدين وغيرها كانت منتشرة كثيرا أثناء طفولته فى أمريكا اللاتينية، ولم يكد يفلت أى شاب صار كاتبا فيما بعد من تأثيراتها القوية. وقد تحدث ماريو بارجس باستفاضة عن ترجمات «ألف ليلة وليلة» فى الغرب، وكيف لقيت اهتماما كبيرا لدرجة أن الترجمة الفرنسية لماردروس انتقلت إلى معظم اللغات الأوربية. وأشار ماريو إلى المقال المهم الذى كتبه خورخى لويس بورخيس عن هذه الترجمات. وقد ذكرت له عندئذ أنى ترجمت هذا المقال منذ سنوات إلى اللغة العربية ونشر فى إحدى الدوريات الجامعية. وهو بالفعل مقال مهم لأه يقارن بين هذه الترجمات وخاصة الفرنسية والألمانية، والتأثيرات التى كانت لكل منها، وعمليات الإضافة أو الحذف التى قام بها المترجم الفرنسى والمترجم الألمانى.

وسألت ماريو بارجس أليست لديه معرفة بإبداعات أخرى فى الأدب العربى على الأقل خارج مجال الرواية، فأجاب: قرأت وأنا فى فرنسا لشاعر أعتقد أنه مصرى واسمه

منصور كان يكتب بالفرنسية وينسب إلى جماعة السيرياليين.

وفى هذه اللحظة كنا قد وصلنا إلى البيت الذى عاش فيه كفافيس العشرين سنة الأخيرة من حياته. وقد بدا ماريو بارجس شديد الاهتمام بكفافيس لدرجة أنى تصورت أنه ماحضر إلى مصر، وما توجه إلى الاسكندرية إلا لكى يرى هذا البيت ويلتقط صورا فوتوغرافية أمامه. والبيت مبنى على الطراز المعمارى القديم: الحيطان العريضة، والسقوف العالية. وقد أعجب ماريو بارجس بالمبانى الكثيرة من هذا الطراز المنتشرة فى كل أنحاء الاسكندرية، مثلما أعجبه اجتذاب هذه المدينة الجميلة لأعداد كبيرة من الأوربيين: الطليان والفرنسيين واليونانيين وغيرهم، وبعضهم من كبار المبدعين مثل كفافيس ولورانس داريل وروب جرييه، ورولان بارت. وكان بارجس يردد طوال الرحلة: إنها مدينة كونية Cosmopolita، وكثيرا ما سمعته يقول لزوجته باتريسيا: أتمنى أن نعود إلى هذه المدينة مرة أخرى لنمكث بها فترة أطول. وقد سمعتهما أيضا يتبادلان الرأى حول المدينة ويعلل لجمال الاسكندرية بأنها مدينة ساحلية، ولكن زوجته ردت عليه قائلة: ولكن ليست كل المدن الساحلية هكذا!!.

صعدنا درجات السلم إلى الطابق الثالث ودخلنا الشقة الجميلة التى أقام بها كفافيس، وتحولنا بين حجراتها نشاهد الأثاث الباقية بها، وصوره الفوتوغرافية، ولوحاته، وكتبه الشعرية المكتوبة باليونانية والمترجمة إلى لغات كثيرة. وقد

اشترى ماريو بارجس بعضاً منها بالفرنسية، ورأيته ونحن بالسيارة بعد ذلك يتصفحها بحثا عن قصيدة يعتبرها من أعظم ماكتب في الأدب العالمي، وهى قصيدة «مجئ البرابرة» كان يقرأ من النص الفرنسي، ويترجمه فوريا إلى الإسبانية حتى نستمتع بالقصيدة معه. ولم يكتف بقراءتها مرة واحدة. وتختم القصيدة بأن البرابرة لم يأتوا لكى ينقذوا الناس من الدكتاتور، وقد علق ماريو بارجس على ذلك قائلا: وهكذا لم يأت البرابرة!!. ثم تحدث عن كفافيس فقال: إنه لم يلتفت إليه إلا بعد أن قرأ عن شخصيته فى رباعية لورانس داريل عن الإسكندرية ومنذ ذلك الحين وهو شديد الولع بأشعاره. ثم أردف قائلا: «تصور أن أعظم شعراء اليونان فى العصر الحديث عاش خارج بلده». وكأنه بذلك يشير إلى نفسه، لأن معظم سنواته من الخمسينيات إلى الآن عاشها خارج بلده بيرو. وقد واتته فرصة لأن يعود إليها فى التسعينيات رئيسا للجمهورية ورشح نفسه من أجل ذلك لكن منافسه فاز عليه فى الجولة الثانية. وعاد بارجس مرة أخرى إلى الأدب وإلى العيش خارج بيرو وهذه المرة فى لندن التى يعيش بها إلى الآن. وسوف يظل هذا الأديب الكبير معلما من معالم الأدب فى أمريكا اللاتينية، وفى هذا قال النقاد: «إن الأدب الحقيقى فى هذه القارة بدأ بأديب من بيرو هو الإنكا جارثيلاسو دى لابيجا (١٥٣٩ - ١٦١٦م) وبلغ قمته فى أيامنا الحاضرة بكاتب آخر من بيرو هو ماريو بارجس يوسا».

انتهينا من زيارة بيت كفافيس، وكان ماريو بارجس حريصا أشد الحرص على أن يعرف مكان مقبرته لنضعها ضمن الأماكن التى سنزورها. وفعلا قمنا بزيارة منطقة عمود السوارى، والمقابر الرومانية، والمسرح الرومانى، والمتحف اليونانى الرومانى، ثم ختمنا بزيارة مقبرة كفافيس داخل مقابر الشاطبى. ومثلما التقطت باتريسيا صوراً لبيت كفافيس ونحن أمامه وداخله التقطت صوراً للمقبرة. وقد زاد إعجاب بارجس بالإسكندرية بعد زيارته للأماكن المذكورة فضلا عن تجولنا فى منطقة حى العطارين. وجاءت لحظات عاودتُ فيها الحوار معه وقلت له: ماذا تعنى الاسكندرية بالنسبة لك؟ فأجاب: إن مدينة الاسكندرية مدينة يتماهى اسمها (أى يتطابق) مع الكتب والمكتبات. وفيما يتصل بى فإن أكبر ما أتذكره من أيام طفولتى مرتبط على هذا النحو أو ذاك بالقراءة، لأنها هى التى فتحت لى النوافذ للإطلال على عالم الشخصيات المبدعة وماتمثله بالنسبة للواقع. لقد عشت فى بلاد كثيره ولا أتحدث عما عشته إلا من خلال المكتبات، فهى التى كونت من خلالها فكرة مهمة عن المدن. والاسكندرية مدينة مهمة من هذا الجانب خاصة فيما يتعلق بمكتبتها الشهيرة. وقد جئت إلى مصر قبل الآن بعشرين عاما، ولم تتح لى حينئذ الفرصة لزيارة الاسكندرية. وأنا الآن أشكر معهد ثيربانتيس ومديره أنطونيو خيل دى كاراسكو الذى أتاح لى هذه الفرصة الثمينة.

سألته عن رأيه فى الحضارة العربية فى الأندلس، وهل

تركت أثراً عندهم فى أمريكا اللاتينية؟ فأجاب: إن هذا الموضوع قد درس من قبل الكثيرين. بل إن فى هذه القارة الآن من يواصلون بعض الأبحاث التى طرحت من قبل فى إسبانيا. وعندئذ ذكَّرته بكتاب ترجمناه أخيرا إلى اللغة العربية ونشر فى الرياض وهو كتاب «أثر الثقافة العربية فى الأدب الإسبانى -من خوان رويث إلى خوان جويتيصولو» لمؤلفته لوثى لوبيث- بارالت، وهى أستاذة جامعية من كوستاريكا تمضى على نهج المستعرب الإسبانى الشهير ميجيل آسين بلاثيوس فى التعريف بالآثار المهمة للحضارة العربية فى الأندلس وتغلغلها فى ثقافات عصر النهضة والثقافة الحديثة فى إسبانيا. وهنا قال بارجس: إن هناك كتابا فى أمريكا اللاتينية كان تأثير الثقافة العربية عندهم واضحا كل الوضوح، ومن أبرزهم الكاتب الأرجنتينى خورخى لويس بورخيس، الذى استلهم الثقافة العربية والإسلامية فى كثير من أعماله مثل مجموعة «الألف» إضافة إلى تأثره الكبير بقصص «ألف ليلة وليلة» وبعض الكتب العربية التراثية. وكان بورخيس على معرفة قوية بالثقافات العالمية.

قلت له: وهناك روايات لكتاب مشهورين من أمريكا اللاتينية بها شخصيات عربية، بل أن بطل الرواية قد يكون من أصل عربى مثلما نجد فى رواية جارثيا ماركيز «يوميات موت معلن»، لكن بالنسبة لك لم نجد شيئا من ذلك فى أعمالك. فأجاب: هذا صحيح، لكننى أقوم حاليا

باستكمال رواية عنوانها «حفلة التَّيْس» La fiesta del chivo بها شخصية تسمى سعد الله. والتيس رمز للذكورة القوية أو الفحولة. ولاتنس أن أمريكا اللاتينية بها سكان كثيرون من أصل عربى ومعظمهم من السواحل الشامية: لبنان وسوريا وفلسطين.

وانتهزت هذه الفرصة لأسأله عن رأيه فى الصراع العربى -الإسرائيلى ومشكلة فلسطين، فقال: أنا من المتعاطفين مع الشعب اليهودى، ولكنى فى الوقت نفسه كنت -ومازلت- أطالب بحق الفلسطينيين فى إقامة دولتهم المستقلة. وقد أعلنت ذلك فى أول زيارة قمت بها إلى إسرائيل. وقد تابعت عملية السلام منذ بدأها الرئيس السابق أنور السادات، ولولا أنه قتل لاستطاع بالتعاون مع مناحم بيجين أن يصل بها إلى بر الأمان. وقد شهدت هذه العملية انتكاسات فيما بعد، مثل مقتل رابين، ومجئ نتنياهو، لكن على أية حال فإن الفلسطينين والاسرائيليين ماضون الآن فى الطريق الصحيح. وعند الحديث عن هذا الموضوع يجب أن نضع فى حسابنا مسألة مهمة، وهى أن كلا الطرفين يعانى من مشكلة واحدة هى التطرف؛ فهناك متطرفون فى الجانب الإسرائيلى، وهناك متطرفون فى الجانب الفلسطينى. وهؤلاء وأولئك يتسببون من حين لأخر فى تعطيل مسيرة السلام. وفيما يتعلق بالفلسطينيين ألاحظ أن السلطة الفلسطينية فى العلاقة مع شعبها تحولت إلى سلطة مستبدة قبل أن تتح لها فرصة إقامة الدولة المنشودة، وربما يحمل هذا فى طياته

خطراً على هذا الكيان الذى نتمنى له أن يكتمل.

ورأيت أنه من الأجدى أن نواصل هذا الحوار السياسى بالانتقال إلى موضوع آخر من الموضوعات الملحة حاليا وهو «العولمة» وإنعكاساتها على العالم الثالث». وما إن بدأ ماريو بارجس يتحدث حتى فوجئت برأيه فى هذا المجال، وبدأت أفهم لماذا تحدث الناس عن فتور فى العلاقة قد حدث بينه وبين جارثيا ماركيز، لأن الأخير ظل طول حياته ملتزما بالخط الذى بدأ به وهو الانحياز إلى الفكر المعادى للرأسمالية، ومن هنا ظلت صلته إلى الآن قوية ومتواصلة مع الزعيم الكوبى الشيوعى فيدل كاسترو، على حين كان لماريو بارجس رأى أخر مختلف فى قضية العلاقة بين الرأسمالية والشيوعية، وتأثير ذلك على المجتمعات البشرية. وسوف نحاول الوصول إلى استكناه هذا الموقف من خلال هذا الحوار معه، وبالعودة إلى بعض أقواله السابقة حول أعماله ومؤلفاته، ومن ثم فضلت قبل أن أنطلق معه فى هذا الموضوع أن أسأله سؤالا محدداً هو: لك كتاب عنوانه «جارثيا ماركيز -قصة متمرد » صدر عام ١٩٧١ ولم تطبعه أبداً مرة أخرى، وهذا شئ غريب بالنسبة لكاتب يعاد طبع أعماله كثيرا، فأجاب: هذا صحيح، لكن عدم إعادة طبعه يعود إلى سبب فنى هو أن الكتاب كان أطروحة ، وكان يتناول أعمال ماركيز الأولى منذ بداياته إلى سنة ١٩٦٧ التى شهدت ظهور روايته «مائة عام من العزلة». قلت: ولكن الناس تحدثوا عن قطيعة حدثت بينكما، فقال: دعهم

يقولون ما يشاءون. الناس يريدون أن نفسر لهم كل شئ بطريقة سهلة وسطحية. لماذا لا يدرسون هم ويبحثون عن الأسباب. قلت: هذه إجابة دبلوماسية!!. ولم أشأ بالطبع أن أمضى معه فى هذا الموضوع لأكثر من ذلك لأنه بدا واضحا أنه لا يحب الخوض فيه، ومن ثم أعدت عليه سؤال العولمة. فقال: إن التنمية تحتاج إلى شيئين هما: الديمقراطية والاقتصاد الحديث، الاقتصاد الحر، الذى يفتح الأبواب ويسهم فى البناء. والعولمة بوضعها الحالى فرصة لنهوض دول كثيرة متخلفة. ولعل أهم جانب فى العولمة هو جانبها الاقتصادى. قلت له: واضح أنك تتحدث عن العناصر الإيجابية للعولمة. ولكن هناك كثيرين من داخل المجتمعات الغربية نفسها أبرزوا الجوانب السلبية للعولمة، مثل احتكار الشركات الكبرى للاقتصاد العالمى، وهيمنتها على السياسة، والهوة الكبيرة التى حدثت وتحدث بين العالم الأول والعالم الثالث. قال: هذا موجود، ولكن فى الوقت نفسه يمكن استغلال العولمة على أحسن وجه لو عرفنا كيف نتعامل معها. أنت تعرف أن السبب الرئيسى للفقر فى بلدان العالم الثالث هو الدكتاتوريات العسكرية والفساد. فإذا استطاعت هذه البلدان، فى ظل العولمة، أن تتحول إلى ديمقراطيات حقيقية وأن تقضى على الفساد، وتفتح الأبواب للاستثمار والتنمية فإن هذا سيكون أمراً مهماً. وأنا أعطيك مثالاً للجانب الإيجابى للعولمة من موزمبيق. فهذه دولة صغيرة جدا، وكانت شديدة التخلف، والآن دخل الفرد فيها

يعد أعلى دخل فى العالم. خذ أيضا إسبانيا عندما كنت أدرس فيها فى الخمسينيات كانت دولة فقيرة جدا ومتخلفة، الآن اذهب إليها لترى التقدم الذى حدث بها فى كل المجالات: سياسيا واقتصاديا واجتماعيا. إن التقدم الذى حدث فى إسبانيا كان بسبب شيئين هما: الديمقراطية والاقتصاد الحر. قلت له: البعض يربطون بين العولمة وبين الهيمنة الأمريكية على اقتصاد العالم ومقدراته. قال: دائما الناس يحبون أن يعلقوا أخطاءهم على مشاجب أجنبية، وإذا لم توجد صنعوها صنعا. ودعنى أسألك: هل أمريكا هى التى تصنع هذا الفساد العفن المنتشر فى أنحاء العالم الثالث؟ وهل أمريكا هى المسئولة عن كل المشاكل العرقية والطائفية وغيرها؟ وحتى إذا افترضنا أن لها دوراً فى بعض هذه الأمور فهل تملك كل أوراق اللعب؟ إننا دائما نعلق أخطاءنا على الغير. قلت له: أنت الآن تقول هذا الكلام وأنا أعرف أنك فى فترة من الفترات كنت شيوعياً!!. قال: كنت شيوعياً لمدة عام واحد فى شبابى -وهنا تذكرت ما كتبته من قبل عن مفهوم ماريو بارجس للأدب، ورأيه حول الفساد المنتشر فى أمريكا اللاتينية وفى العالم الثالث وكل هذا مفصّل فى مقال لى عنوانه «ماريو بارجس يوسا-أدب الواقع والتجريب» ضمن كتابى «قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٣٣. ويحسن أن أنقل للقارئ هنا مقتطفات قليلة: لقد وصف ماريو بارجس الفساد فى بلدان أمريكا اللاتينية بأنه

مثل التنين، فى قصص الفرسان، يلتهم أحشاءه. وهو تنين من الداخل يتمثل فى شياطين الطبقات المتميزة، والنزعة العسكرية، والإقطاعيات الفوضوية، والرقابة، وسيطرة جنس الذكور، والديماجوجية، والقواعد الصارمة، والبيروقراطية البورجوازية التى تقوم على خدمة السلطة، وتنين من الخارج يتمثل فى التبعية الاقتصادية. ويرى ماريو بارجس أن بلاد العالم الثالث تعانى من حالة فساد جماعى. فالكل مدانون، والكل مشتركون فى هذا الفساد إما بالفعل وإما بالتواطؤ، وإما بالصمت واللامبالاة. فالواقع إذن فى غاية السوء لكن الحياة يجب أن تتغير، والقصاص مدعو للمساعدة على إحداث هذا التغيير والخروج من هذه الأزمة الجماعية.

وأخيرا سألت ماريو بارجس عن تجربته فى الترشيح لرئاسة بيرو فقال لقد كتبت عن هذه التجربة كتابا كاملا من حوالى ستمائة صفحة عنوانه «السمكة فى الماء El pez en el egua» سوف أرسله إليك. كما سألته عن الضجة التى حدثت حول ترجمة روايته «من قتل موليرو؟» هنا فى مصر عام ١٩٨٩م فقال: هذه أول مرة، وربما آخر مرة، تحدث فيها ضجة من هذا النوع حول عمل لى.

اعترافات أديب
الكاتب الكولومبى جابرييل جارثيا ماركيز

جابرييل جارثيا ماركيز من أكثر الأدباء حديثاً عن نفسه. فعل ذلك فى حوارات لا حصر لها أجريت معه منذ الخمسينيات إلى الآن ونشرت، على صفحات كاملة، فى كبريات الصحف والملاحق الثقافية فى إسبانيا، والمكسيك، وكولومبيا وفرنسا وسواها من بلدان العالم. وأجريت معه كذلك حوارات مطولة نشرت فى كتب مثل حواره الشهير مع صديقه بلينيو ميندوثا. ثم إن جارثيا ماركيز يُعد من الأدباء الذين دخلوا إلى الأدب من خلال الصحافة، حيث عمل فى بداية حياته مراسلا لبعض الصحف، ومازال حتى الآن يمارس الكتابة فى الصحافة اليومية بمقالات مطولة يتخللها بالطبع، فى بعض الأحيان، حديث عن نفسه وعن أعماله. وكانت أعماله تثير الكثير من الحوار والمناقشات حتى قبل أن تصدر بسنوات، وأبرز مثل لذلك روايته «خريف البطريرك» التى نشرت عام ١٩٧٥، وهناك حوارات بشأنها تعود إلى عام ١٩٦٨، بل إلى ما قبل ذلك. فقد ذكر الناقد اللاتينى الأمريكى لويس هارس فى الفصل الخاص بجارثيا ماركيز فى كتابه «أدباؤنا» الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦، أن جارثيا ماركيز قد قال له إنه يريد أن يكتب كتابا عن دكتاتور أمريكى لاتينى جالس فى قصره، معزول عن العالم، صاحب سلطة مطلقة تلقى الرعب فى قلوب

أتباعه المستأنسين والغارقين فى الخرافات.. » وإذا كان مثل هذا الكلام قد نشر قبل صدور الرواية بحوالى تسع سنوات فما بالك بما نشر بعد هذا الصدور. إن جارثيا ماركيز مثل كبار الكتاب العالميين يفجر فى كلامه عن نفسه وفى حواراته مع الآخرين أخطر القضايا وأهمها، وتجد حديثه فى ذلك لا يقل إبداعا، وعمق رؤية، وقدرة على النفاذ فى صميم الموضوعات عن كتاباته الإبداعية نفسها. ونحن من خلال ذلك سوف نحاول أن نتعرف على بعض ما قاله هذا الأديب العالمى عن نفسه مما يدخل فى مجال الاعترافات أو الحديث عن النفس.

كان جارثيا ماركيز من أكثر الأدباء إعترافا بفضل جدته عليه ومعروف أنه قد تربى فى بيت جده لأمه، وكان كل المحيطين به تقريبا من كبار السن، ممن كانوا يعيشون دائما ذكريات حروب وآلام وروائع كثيرة مرت بهم فى حياتهم. وكانت أمه لويسه من الفتيات الجميلات فى القرية، وهى ابنة الكولونيل ماركيز، أحد الذين أسهموا فى بطولات الحرب الأهلية، وكان يحظى باحترام كبير فى كل أنحاء المنطقة. أما أبوه فكان يُدعى جابرييل إليخيو جارثيا، قدم إلى القرية للعمل فى مكتب التلغراف وأحب لويسه وتقدم لخطبتها، ولكن الأسرة عارضت ذلك إذ لا يمكن أن تتزوج لويسه ابنة الكولونيل من عامل تلغراف. ولكى تباعد الأسرة بين ابنتها وبين هذا المتقدم غير الكفء فى نظرها أرسلتها مع أمها فى رحلة طويلة إلى قرى ومدن أخرى

بعيدة على الشاطئ الكولومبي. لكن هذا لم يؤد إلى النتيجة المطلوبة، ففي كل قرية وكل مدينة كان هناك مكتب تلغراف وموظفون متواطئون مع زميلهم يحملون رسائل حبه إلى فتاته. وعلى نحو ما عبَّر أحد أصدقاء ماركيز فإن هذه البرقيات كانت تطاردها في أي مكان تصل إليه وكأنها الفراشات الصفراء التي تطارد ماوريشيو بابيلونيا (أحد شخصيات رواية «مائة عام من العزلة»). وفي النهاية لم تجد الأسرة مفرا من الرضوخ، فتزوج جابرييل إليخيو ولويسه وذهب العروسان ليعيشا في ريوهاتشا وهي مدينة قديمة على شاطئ الكاريبي كان القراصنة، في فترة سابقة، يحكمون حصارهم حولها.

وعندما حملت لويسه بابنها جابرييل طلب الكولونيل أن يتم الوضع حيث تقيم أسرتها في أراكاتكا، ثم قرر الزوجان، ربما كنوع من الاسترضاء، أن يتربى طفلهما الأول في رعاية جده وجدته. وبهذا كان جابرييل هو الطفل الوحيد في بيت يضم عددا كبيراً من النساء مثل السيدة ترنكلينا، التي كانت تتحدث عن الأموات وكأنهم أحياء، والخالة فرانثيسكا، والخالة بترا، والخالة إلفيرا، وجميعهن نسوة خياليات، ومسكونات بذكرياتهن القديمة، ولديهن إيمان لا يتزعزع بالخرافات، حتى لقد شبههن جابرييل ماركيز بعد ذلك بالهنديات اللاتي يقمن بالخدمة في المنزل. وكان أي شئ غير عادي يبدو في نظر هؤلاء النسوة طبيعياً جداً. فمثلا الخالة فرانثيسكا سيمونوسيا، وكانت امرأة قوية

ولاتكل من العمل، جلست ذات يوم تحيك كفنها وعندما سألها جابرييل: لماذا تصنعين هذا الكفن؟ ردت عليه: «ياولد، لأنى سوف أموت. ويقول جارثيا ماركيز: «والذى حدث فعلا هو أنها بعد أن انتهت من صنع الكفن استلقت على سريرها وماتت».

أما جدته فيكفى أن نذكر هذه الفقرة التى قالها عنها فى حواره مع بلينيو ميندوثا لنعرف إلى أى مدى بلغ تأثره بها إلى درجة أنه، فى هذه الفقرة نفسها، بعد أن يتحدث عنها ينتقل إلى الحديث عن تأثره بالروائى العالمى الشهير فرانز كافكا، أو هكذا انتقل به المحاور من تأثير جدته إلى تأثير كافكا، وهما أمران، على الرغم مما يبدو بينهما من تباعد فى الظاهر، إلا أن ثمة بنْيَة عميقة ومستترة تجمع بينهما. لقد سأله مندوثا: «فلنتحدث عن الجانب الفنى فى مهنة الكتابة. ففى هذا الطريق الطويل من التعليم الذى سرت فيه هل يمكن أن تدلنى على من استفدت منهم؟ وأجاب ماركيز: «استفدت فى المقام الأول من جدتى. لقد كانت تقص على أكثر الأشياء فظاعة دون أن تتأثر، وكأنها تحكى عن شيئ رأته منذ قليل. وقد اكتشفت أن هذه الطريقة الهادئة وهذا الثرآء فى الصور هو الذى كان يُسهم فى إضفاء المصداقية على حكاياتها. وقد كتبت رواية «مائة عام من العزلة» باستخدام نفس منهج جدتى فى الحكى».

ويحكى لنا ماركيز أنه عندما كان عمره خمس سنوات ربطت بينه وبين جده الكولونيل صداقة فريدة. وكان جده

مثل معظم أفراد الأسرة -وكلهن نسوة كما أسلفنا- يعيش ذكريات وأحداث أيام مضت. ومما يذكره ماركيز أن جده كان يأخذه معه فى كثير من الأحيان، فى الصباح، إلى المزارع كى يستحم فى المجارى المائية التى كانت تهبط من الهضبة. ويصف لنا ماركيز الماء وهو يجرى سريعا وباردا وصافيا بين الصخور الكبيرة البيضاء التى كانت تشبه بيض ما قبل التاريخ، والصمت الذى كان يلف المزارع، وجده العجوز وهو يتحدث دائما عن الحرب الأهلية وعن المدافع التى تجرها البغال، وأعمال الحصار، والمعارك، والجرحى الذين يحتضرون عند مدخل الكنائس، والرجال الذين يتم إعدامهم عند حوائط المقابر، وكل هذه الأشياء تبدو وكأنها قد استقرت إلى الأبد فى ذاكرة هذا الشيخ. وكان الجد، بدوره، يستمع إلى حفيده، ويوليه من الأهمية ما لايمكن أن يحدث بين شخص طاعن فى السن وطفل صغير. فقد كان يستمع إليه بانتباه، ويرد على أسئلته. وعندما لم يكن يعرف إجابة سؤال ما كان يقول له: «فلنر ماذا يقول القاموس». ومنذ تلك اللحظة تعود ماركيز أن يلجأ إلى هذا الكتاب السحرى كى يجد فيه الحل لبعض الألغاز التى تقابله. وقد توفى هذا الجد الأليف عندما بلغ الطفل جابرييل ثمانى سنوات من العمر. وكانت تلك اللحظة هى نهاية مرحلة طفولته الأولى، ونهاية إقامته فى أراكاتاكا، التى غادرها من أجل الدراسة، ولم يزرها بعد ذلك إلا لماما.

ويقول لنا ماركز: «إن أكثر ذكرياتى حيوية وتلازما ما لا

تتصل بالأشخاص، وإنما تتصل بذلك البيت الذى عشت فيه فى أراكاتاكا مع جدى وجدتى. إنه حلم متواصل، مازال يلح علىّ حتى الآن وأكثر من ذلك فإنى أستيقظ كل يوم ولدى إحساس، حقيقى أو زائف، بأنى كنت أحلم بوجودى فى هذا البيت، وكأنى لم أغادره أبداً». وهذا الالتصاق بالمكان إلى حد الحميمية لازمة من لوازم كاتبنا الكبير. فقد استطاع ماركيز أن يجمع كل الأمكنة فى كولومبيا وأمريكا اللاتينية فى مكان واحد يشمل الواقع والحالات النفسية جميعاً وهو «ماكوندو» الذى ليس اسما لقرية محددة أو مدينة واحدة وإنما هو الجزء الأصغر الذى يتسع لكل الأجزاء وفى ذلك يقول: «ماكوندو ليست مكانا، وإنما هى حالة من حالات النفس». وماركيز مثل أى أديب كبير قد تعايش -كما رأينا- بشكل مكثف مع المكان، على نحـــو مـــا قـــال الفيلسوف والناقد الفرنسى جاستون باشلار «إن الذي يعيش بشكل مكثف هو من يعرف للمكان كرامته».

وينبغى أن نشير كذلك إلى أن جارثيا ماركيز مثلما تحدث عن جده نيكولاس ريكاردو ماركيز، وجدته ترانكلينا إجواران كوتيس تحدث عن أمه ولكن الشئ الغريب أن والده لا يكاد يرد على خاطره، وهذا ما جعل أحد محاوريه يسأله ذات مرة: إنك لم تتحدث أبدا عن والدك، فكيف تتذكره؟ وكيف تراه الآن؟ ورد ماركيز بأن أباه ذكر مرة لصديق له أن ابنه (أى جابرييل جارثيا) يعتقد أنه مثل الفراخ التى تفقس بدون مساعدة من جانب الديك. وعلل ماركيز إغفاله لذكر

أبيه بأنه لا يعرف عنه إلا القليل مقارنة بأمه. ولعل السبب أنه لم يعش فى بيت أبويه إلا بعد أن بلغ الثامنة من عمره، واستقرت فى ذهنه صور طفولته الأولى التى قضاها فى بيت جديه لأمه، على نحو ما فصلنا من قبل. ثم أن أباه كان يختلف كل الاختلاف عن جده، ومن ثم أصبح التأثر به أمر فى غاية الصعوبة بعد أن ثبت فى ذهن الطفل صورة ذلك الجد الأسطورى، وهى صورة تتفق مع الميول التى كانت لدى طفل قدر له فيما بعد أن يصبح واحدا من كبار أدباء العالم.

،نظل نقرأ حوارات جارثيا ماركيز واعترافاته فنمضى معه فى بحر زاخر باللآلئ والقواقع والأصداف: من جده لأمه إلى جدته، إلى أمه، وكيف ظلت أكثر الناس معرفة بالأصول الواقعية لشخصيات قصصه، وكانت فى كثير من الأحيان تراجعه وتقول له هذه الشخصية ينبغى أن تكون كذا وكذا.. الخ. ولم ينس كذلك أن يحدثنا عن زوجته مرسيدس، وكيف تعرف عليها وعرض عليها الزواج مباشرة. ويقول ماركيز عن الزواج إنه مثل الحياة بأجمعها، وهو أمر فى غاية الصعوبة، ومن ثم ينبغى أن نبدأه من جديد كل يوم على امتداد حياتنا. وهذا الجهد متواصل ويستنفذ الطاقة فى كثير من الأحيان، لكنه ينطوى على فائدة كبيرة» ثم يحيل ماركيز إلى ما قالته إحدى شخصياته من «أن الحب ينبغى أن يتعلم». ويكشف لنا جارثيا ماركيز أن زوجته لم تمارس حضورا قويا فى أعماله، بل إنها لم تذكر فى هذه الأعمال إلا مرتين فقط، وجاءت باسمها الحقيقى، وبهويتها بوصفها صيدلانية.

ومن الأنسب أن نختتم هذه الكلمة القصيرة عن ماركيز واعترافاته بالإشارة إلى أمر فى غاية الأهمية يتعلق بما سبق أن ذكرناه وبطريقته فى كتابة أعماله، وهو أنه ينطلق دائما من صورة مرئية. وهو يقول فى ذلك: «إن بعض الكتاب تولد كتبهم من فكرة، أو من مفهوم، أما أنا فإنى أنطلق دائما من صورة ما. فمثلا قصة «قيلولة الثلاثاء» التى أعتبرها أفضل قصصى القصيرة، ظهرت من رؤيتى لإمرأة وطفلة يرتديان ثيابا سوداء، وتحمل كل منهما مظلة سوداء، وكانتا تقطعان الطريق فى إحدى القرى الصحراوية تحت شمس متوقدة».

وهكذا يمضى ماركيز فيذكر لنا كل قصة من قصصه أو رواية من رواياته والصورة التى انطلق منها فى كتابة العمل. وما ذلك إلا لأن جارثيا ماركيز كاتب ملتصق التصاقا شديدا بالواقع، يعيشه بشكل مكثف، ويعبر عنه بشكل مكثف أيضا، حتى لتبدو أعماله وكأنها منظومة شعرية عن المكان وعن الشخصيات التى عايشها بحب وألفها وارتبط بها. ونحن مهما كتبنا عن اعترافات جارثيا ماركيز فلن نحيط إلا بجزئية قليلة جدا منها، لأن هذه الاعترافات -كما أسلفنا- مبثوثة فى الكثير من أعماله، وفى حواراته، ومقالاته. إنه كاتب كبير، فيه خصوبة نادرة، جعلت منه واحدا من أهم الكتاب العالميين فى النصف الثانى من القرن العشرين، حتى حصل على جائزة نوبل فى الآداب، ولما يتجاوز السادسة والخمسين من عمره، وهى سن، نعتبرها نحن بمقاييسنا السائدة، من مرحلة الشباب.

ملحـــق

الآخـــر
قصة خورخى لويس بورخيس

هذه الواقعة حدثت فى شهر فبراير عام ١٩٦٩، بشمال بوسطن فى كامبردج. ولم أكتبها فى ذلك الحين لأن هدفى الأول كان أن أنساها حتى لا أفقد عقلى. والآن، فى عام ١٩٧٢ أعتقد أن الوقت قد آن لكتابتها، والناس سوف تقرأها على أنها قصة، وبمرور السنوات ربما يحدث ذلك لى أيضا.

أعرف أن الأمر كان فظيعا خلال الوقت الذى استغرقته بل زاد تفاقما خلال الليالى الساجية التى تلت ذلك. وهذا لايعنى أن حكايتها يمكن أن تؤثر فى شخص ثالث.

كان الوقت، فيما أتذكر، العاشرة صباحا. وكنت متكئا على مقعد قبالة نهر شارل. وعلى بعد حوالى خمسمائة متر من يمينى كان ثمة مبنى عال، لم أعرف اسمه ابدا، وكانت المياه الرمادية تسحب كتلا طويلة من الثلج. وقد جعلنى النهر أفكر رغما عنى فى الزمن. فى صورة هرقل الألفية. كنت قد نمت جيدا، والدرس الذى ألقيته على تلامذتى مساء أمس قد أثار اهتمامهم فيما أعتقد. ولم يكن أمام ناظرى أحد.

وقد داخلنى فجأة احساس (مما يتصل بحالات التعب عند علماء النفس) بأنى عشت بالفعل تلك اللحظة. وعلى الطرف الآخر من مقعدى جاء شخص وجلس. كنت أفضل أن أظل وحدى، لكنى لم أشأ أن أنهض فى الحال حتى لا أبدو لنفسى إنساناً غير متحضر. أما الآخر فقد أخذ يصفر. وعندئذ صدر الحدث الأول من الأحداث الكثيرة التى وقعت فى ذلك الصباح. أما الصفير الذى كان ينطلق منه أو بالأحرى محاولة الصفير (لم يحدث أن كنت فى يوم من الأيام ولوعا بذلك) فقد كانت من النوع الأمريكى المسمى بالأطلال لالياس ريجولس. وهذا الأسلوب ردنى إلى فناء قد اختفى، وذكرنى بألفارو مليان لافينور الذى مات منذ عدة سنوات، بعد ذلك جاءت الكلمات. كانت كلمات المقطع العاشر فى البداية. لم يكن الصوت صوت ألفارو، لكنه كان يحاول تقليد صوت ألفارو. وقد تعرفت على الصوت فى رعب.

اقتربت منه وقلت له: أيها السيد، هل أنت شرقى أو أرجنتينى؟

وجاءنى رده: أرجنيتينى، ولكنى أعيش فى جنيف منذ الرابعة عشرة من عمرى. وسادت فترة صمت طويلة. ثم سألته: فى البيت رقم ١٧ من شارع مالانو، أمام الكنيسة الروسية؟

فأجابنى بنعم.

وعندئذ قلت له فى حزم: اذن فأنت تسمى خورخى لويس

بورخيس. أنا أيضا خورخى لويس بورخيس. نحن فى عام ١٩٦٩، فى مدينة كامبردج. فرد على بنفس صوتى وأن كان من بعيد بعض الشئ: كلا.

وبعد برهة قال فى اصرار: أنا هنا فى جنيف، فى مقعد، على بعد خطوات من نهر رودان. والغريب أن كلا منا يشبه الآخر، لكنك أكبر منى بكثير، ورأسك رمادية.

فرددت عليه: أستطيع أن أبرهن لك على أنى لا أكذب. سوف أقول له أشياء لا يمكن أن يعرفها شخص مجهول. فى البيت يوجد حُق من الفضة له رجل ثعبان، أحضره من بيرو جدنا الأعلى. كما توجد أيضا جفنة من الفضة ترتكز على قربوس وفى خزانة حجرتك يوجد صفان من الكتب. الأجزاء الثلاثة من قصة «ألف ليلة وليلة» ترجمة لان، وبها نقوش فولاذية وهوامش بخط أصغر بين كل فصل وآخر، وقاموس كيشيرا اللاتينى، و«عادات الجرمانيين» لتاسيت باللاتينية وترجمة جوردن لها، وطبعة لدون كيخوته من دار جيرنير، و«موائد الدم» لريفيرا اندارتى، وعليها اهداء من المؤلف و لكارليل، وسيرة أميل، وهناك خلف هذه Sartor Resartus الكتب كتاب آخر غليظ عن العادات الجنسية عند الشعوب البلقانية. وإنى لم أنس أيضا لحظة غروب الشمس فى شقة فى الطابق الأول بميدان دوبورج.

– فصحح لى: دوفور.

– حسنا. دوفور. هل يكفيك كل هذا؟

فأجاب: كلا. هذه البراهين لا تدل على شئ. لو أنى كنت

أحلم بذلك، فمن الطبيعى أن تعرف ما أعرفه. إن قائمتك الطويلة ليس فيها أى نفع.

كان اعتراضه صحيحا. فأجبته: لو أن هذا الصباح وهذا اللقاء مجرد أحلام، فان على كل واحد منا أن يعتقد بأن الحالم هو نفسه. وربما يأتى يوم لا نحلم فيه، وربما لا يأتى. وبما أننا مازلنا ننتظر ذلك اليوم فإن الواجب يفرض علينا أن نقبل الحلم، مثلما قبلنا الكون، وتوالدنا، وعلينا أن نرنو بالعينين ونتنفس.

فقال فى شوق: وإذا استمر الحلم؟

ولكى أهدئه وأهدى نفسى تجشمت الظهور بمظهر الهادئ، وهو شئ لم أحس به حقيقة. وقلت له: ان حلمى قد استمر بالفعل سبعين عاما. وفى النهاية عندما أعود بالذاكرة لا أجد شخصا لا يلتقى مع نفسه. وهو ما يحدث لنا الآن. اللهم إلا أننا اثنان. ألا تريد أن تعرف شيئا عن ماضى، وهو المستقبل الذى ينتظرك؟

فوافق دون أن ينطق كلمة. ثم واصلت كلامى فى قليل من الشرود: الأم سليمة ومعافاة فى بيتها الواقع بمنطقة شاركا ومايبو فى بوينوس أيرس، لكن الأب مات منذ حوالى ثلاثين عاما. مات بالقلب. قضى عليه الفالج، اليد اليسرى موضوعة فوق اليد اليمنى، كانت مثل يد طفل فوق يد عملاق. مات فى شوق إلى الموت، لكن بدون شكوى. أما جدتنا فقد ماتت هى الأخرى فى البيت نفسه. وقبل أن تموت بأيام استدعتنا جميعا وقالت لنا: «أنا امرأة طاعنة فى

السن، تموت على مهل. أرجو ألا تحدث ضجة من أجل شئ شائع ويقع كل يوم». أما اختك نورا فقد تزوجت وعندها ولدان. على فكرة، فى البيت. كيف حالهم؟

- حسنا، الأب كعادته يمزح كثيرا. ليلة أمس حكى نكتة عن رعاة البقر، وعن عدم التزامهم بشئ.

ثم تردد، وقال لى: وأنت؟

- لا أعرف عدد الكتب التى سوف تكتبها، لكنى أعرف أنها كثيرة، سوف تكتب أشعارا تمنحك سعادة لا يشاركك فيها أحد، وقصصا ذات طابع خيالى. وستعطى دروسا مثل أبيك ومثل آخرين كثيرين من جلدتنا.

وقد أسعدنى أنه لم يسألنى عن فشل الكتب أو نجاحها. فغيرت من لهجتي وواصلت الكلام: فيما يتعلق بالتاريخ.. كانت هناك حرب أخرى، بين نفس الخصوم تقريبا. فرنسا لم تلبث أن استسلمت، أما انجلترا وأمريكا فقد خاضا معركة واترلو ضد دكتاتور ألمانى يدعى هتلر. وبوينوس أيرس تمخضت حوالى عام ألف وتسعمائة وستة وأربعين عن روساس آخر يشبه كثيرا قريبنا ذاك. وفى عام ٥٥ أنقذنا إقليم قرطبة، كما حدث من قبل مع ريوس. والآن تمضى الأمور بشكل سيئ. روسيا تستولى على الكوكب، وأمريكا مقيدة بقيود الديمقراطية لا تستطيع أن تصير امبراطورية. وكل يوم يمر تصبح بلدنا أكثر إقليمية من ذى قبل. أكثر إقليمية وأكثر تغطرسا وكأنها تغمض عينيها. لم يدهشنى أنهم ألغوا تعليم اللاتينية ووضعوا بدلا منها تعليم

الجوارانى.

لاحظت أنه لم يكن يعيرنى انتباها إلا بشق النفس. فالخوف البدائى من المستحيل الذى هو واقع فعلا كان يفزعه. وأنا، الذى لم أكن أبا، أحسست إزاء هذا الشاب المسكين، الحميم مثل الولد من العصب، بموجة من الحب. رأيت أنه كان يحمل بين يديه كتابا. فسألته: ماهذا؟

فأجاب بشئ من الزهو: «المساكين»، أو كما أعتقد «الشياطين» لفيودور ديستويفسكى.

-لقد ألتبس الأمر على. كيف تراه؟

لم أقل ذلك بشكل جيد. أحسست أن السؤال كان ينطوى على جحود.

فأجاب: إن المعلم الروسى قد تغلغل أكثر من أى إنسان آخر فى أغوار النفس السلافية.

وهذه المحاولة البلاغية بدت لى دليلا على أنه قد استعاد رباطة جأشه. سألته أى مجلدات أخرى قرأها لهذا المعلم.

فعدد لى اثنين أو ثلاثة من بينها «الشبيه».

سألته هل استطاع أن يميز الشخصيات جيدا عندما قرأ هذه الأعمال، كما فى حالة جوزيف كونراد، وهل كان يفكر فى متابعة فحص الأعمال الكاملة.

فرد علىّ بشئ من الدهشة: الحقيقة أن لا.

سألته ماذا كان يكتب فقال لى أنه كان يعد كتاب أشعار يفكر فى أن يجعل عنوانه «الأناشيد الحمراء» كما فكر أيضا فى عنوان «الإيقاعات الحمراء».

قلت له: ولم لا؟ يمكن أن تستند على سوابق طيبة. البيت الأزرق عند روبن داريو والأغنية الرمادية عند فرلين.

ودون أن يعيرنى التفاتا، أوضح لى أن كتابه يتغنى بالأخوة بين الناس. إن الشاعر فى زماننا لا يمكن أن يدير ظهره لعصره.

ظللت أفكر وسألته هل يحس حقيقة بأنه أخ للجميع. مثلا لجميع رجال الأعمال أصحاب المواكب الجنائزية، ولكل رجال البريد، ولكل الغواصين، ولكل الذين يعيشون على رصيف الأرقام الزوجية، ولكل المبحوحين، الخ. فقال أن كتابه يشير إلى الجماهير العريضة من المضطهدين والجباة

فأجبته: إن جماهيرك من المضطهدين والجباة ليسوا أكثر من حالة تجريد. ذلك أنه لا يوجد إلا الأفراد، إذا صح أن هناك من يوجد. «فإنسان الأمس ليس هو إنسان اليوم» بهذا قال أحد حكماء اليونان. ونحن الاثنين، على هذا المقعد فى جنيف أو فى كمبردج قد نكون الدليل على ذلك.

وفيما عدا صفحات التاريخ الصارمة، فإن الأحداث الخالدة تكون فى غنى عن الجمل الخالدة. فالإنسان الذى على وشك الموت يود لو تذكر تسجيلا تم فى عهد الطفولة، والجنود الذين يستعدون لدخول المعركة يتحدثون عن الوحل أو عن الصول. إن حالتنا كانت فريدة، وبصراحة لم نكن مستعدين لها. لقد تحدثنا، رغم أنفنا، عن الآداب، وأخشى من أنى لم أقل شيئا أكثر مما أقوله عادة للصحفيين. فقرينى كان يعتقد فى اختراع أو اكتشاف استعارات جديدة، أما أنا

فكنت أعتقد فى كل ما يتصل بالتشابهات الحميمية الواضحة التى قبلتها مخيلتنا بالفعل. شيخوخة الناس والغروب، الأحلام والحياة، كر الزمان وتدفق المياه. عرضت عليه هذا الرأى الذى ربما أعرضه فى كتاب بعد ذلك بسنوات.

ولم يكن يسمعنى تقريبا. ثم نطق فجأة: لو أنك كنت أنا، فكيف تفسر أنك نسيت لقاءك بشخص كبير قال لك فى عام ١٩١٨ إنه هو أيضا بورخيس؟

ولم تكن قد خطرت على بالى هذه الصعوبة. فأجبته بدون اقتناع: ربما كان الحدث شديد الغرابة فحاولت أن أنساه.

فغامر بسؤال خجول: ما حال ذاكرتك؟

أدركت أنه بالنسبة لشاب لم يكمل عامه العشرين، فإن رجلا يزيد سنه على سبعين عاما يبدو فى نظره ميتا. فأجبته: عادة مايبدو هذا نسياناً، لكنه حتى الآن يجد ما يمكن أن يتحمله. فأنا أدرس اللغة الإنجليزية ولست آخر التلاميذ ترتيبا فى الفصل.

وقد استمرت محادثتنا مدة أكثر من اللازم حتى زادت على مدة المحادثة فى حلم.

ثم طرأت على ذهنى فكرة مفاجئة. فقلت له: أنا أستطيع أن أبرهن لك فى الحال أنك لا تحلم معى، لقد سمعت جيدا هذا البيت الذى لم تقرأه فى حياتك. وأنا أتذكره.

ثم أنشدت فى بطء الشطر الشهير:

التنين الكونى وهو يدور أجساد مزدانة بالنجوم

وأحسست بما ينطوي عليه هذا البيت من خدر وجل.
وكرره هو بصوت خفيض، متلذذا بكل كلمة متألقة فيه.

ثم تمتم: هذا حق. أنا لن أستطيع أبدا أن أكتب سطرا مثل هذا. وهكذا جمع بيننا هوجو.

وقبل ذلك، على ما أذكر الآن، كان قد كرر هو بحماسة تلك المقطوعة القصيرة التي أحيا بها ولت ويمان ليلة مشتركة أمام البحر، كان خلالها سعيدا بحق.

وأبديت ملاحظة: إذا كان ويتمان قد تغنى بهذه الليلة فأنها راقته كثيرا ولم تتكرر. وهنا تكسب القصيدة إذا أخذناها على أنها تعبير عن رغبة وليست تأريخا لحدث.

ظل ينظر إلى ثم صاح: أنت لا تعرفه. ويتمان لا يقدر على الكذب. إن نصف قرن لا يمضى هباء. فمن خلال محادثتنا كشخصين ذوى قراءات متنوعة وذوقين مختلفين أدركت أننا لا يمكن أن نتفاهم. كنا مختلفين كل الاختلاف وشبيهين كل التشابه.

لم نستطع أن نخدع أنفسنا، مما جعل الحوار صعبا. كل واحد منا كان بمثابة محاكاة كاريكاتورية للأخر. كان الوضع شاذا بشكل هائل ولم يكن فى الإمكان أن يستمر أكثر من ذلك. لم يعد يجدى إسداء النصح أو الدخول فى مناقشة، لأن قدره المحتوم كان هو ما أنا عليه.

وفجأة تذكرت حكاية خيالية لكولريدج. كان ثمة شخص يحلم بأنه يعبر الفردوس، وقد قدموا له زهرة دليلا على ذلك. وعندما استيقظ وجد الزهرة أمامه.

وقد طرأت على ذهنى حكاية مشابهة.

قلت له: اسمع، هل لديك بعض النقود؟

فأجابنى: نعم. معى حوالى عشرين فرنكا. وهذه الليلة دعوت سيمون جيلينسكى إلى وليمة فى الكروكوديل.

– قل لسيمون فليمارس الطب فى كاروج. فهذا أفضل بالنسبة له.. والآن أعطنى قطعة من نقودك.

أخرج ثلاث عملات فضية وبعض القطع من فئة أصغر. ودون أن يفهم قدم لى إحدى القطع الأولى.

وأنا مددت له ورقة أمريكية مبهمة من تلك الورقات التى تتساوى أحجامها وتختلف قيمتها. فحصها فى طمع ثم صاح: مستحيل. إنها تحمل تاريخ ألف وتسعمائة وأربعة وسبعين. (بعد ذلك بشهور قال لى أحد الناس إن الورقات المصرفية لا تحمل تاريخا).

ثم قال: كل هذا معجزة. والشئ المعجز يبعث على الخوف. إن من كانوا شهودا على بعث اليعاذر لابد وأنهم اصيبوا بالرعب.

وفكرت: إننا لم نتغير فى شئ. دائما الإشارات المأخوذة من الكتب.

وقام بتمزيق الورقة المالية وحفظ القطعة الفضية فى جيبه. فقمت أنا بإلقائها فى النهر.

ولعل قوس الدرع الفضى وهو يضيع فى جوف نهر الفضة كان يمكن أن يضيف إلى قصتى صورة حية، لكن الحظ لم يشأ ذلك.

أجبت بأن الشيء غير الطبيعي إذا وقع مرتين لا يصبح مثيرا للرعب. واقترحت عليه أن نلتقي في اليوم التالي، على نفس هذا المقعد القائم في زمانين وفي مكانين.

فوافق في الحال وقال لي، دون أن ينظر في الساعة، إني قد أخرته. كلانا كان يكذب. وكل منا كان يعرف أن محدثه كان يكذب. قلت له إن البعض سوف يأتون للبحث عني.

فسألني: يبحثون عنك؟

- نعم. عندما تبلغ سني سوف تفقد نظرك تقريبا بالكامل. لن ترى إلا اللون الأصفر والظلال والأضواء. لا تقلق. إن العمى التدريجي ليس شيئا مأساويا. إنه مثل دخول مساء صيفي بطيء.

ودع كل منا الآخر دون أن يلمسه -وفي اليوم التالي لم أذهب إلى الموعد. ومؤكد أن الآخر أيضا لم يذهب.

لقد تريثت كثيراً بشأن هذا اللقاء الذي لم أحكه لأحد. أعتقد أني قد اكتشفت مفتاح السر. اللقاء كان حقيقيا، لكن الآخر تحدث معي في حلم، وبهذا استطاع أن ينساني أما أنا فتحدثت معه في السحر، وحتى الآن مازالت الذكرى تعصف بي.

الآخر حلم بي، لكنه لم يحلم بي في صرامة بل إني أدرك الآن أنه حلم بالتاريخ المستحيل للدولار.

مترجمو ألف ليلة وليلة
بقلم: خورخي لويس بورخيس

خورخي لويس بورخيس كاتب أرجنتيني يُعد من أعظم الكتاب وأشهرهم في العالم. وهو أحد كتاب أمريكا اللاتينية الذين أصبحت شهرتهم تكاد تعلو على أي كاتب أخر في أوربا وأمريكا. ونظراؤه في أمريكا اللاتينية جابرييل جارثيا ماركيز (نوبل في الآداب١٩٨٢). وخوان كارلوس أونيتي وأوكتافيوباث وماريو فارجاس أيوسا وسواهم. ويتميز بورخيس من بين هؤلاء جميعا بأنه أكثرهم اهتماما بالموضوعات العربية، ولعل قراءنا العرب قرؤا شيئا عن كتابه الشهير الذي يحمل عنوان «الألف» وهو بحث في لانهائية الأدب كما أن هذا المقال الذي نقدم ترجمته الآن أبرز دليل على هذا الاهتمام. ومعروف أن الاتجاه الذي ساد في أدب أمريكا اللاتينية خلال العقود الأخيرة هو ما أطلق عليه «الواقعية السحرية»، ومن ثم فليس غريبا أن يتأثر هؤلاء الكتاب بألف ليلة وليلة.

وقد أعترف جابريل جارثيا ماركيز أكثر من مرة بأن أكبر التأثيرات على أدبه جاءت من مصدرين هما «جدته»، وقراءته لألف ليلة وليلة.

والمقال الذي نقدم ترجمته الآن منشور في كتاب «تاريخ الخلود» الذي ظهرت أول طبعة منه عام ١٩٣٦، ثم أعيد طبعه مرة ثانية عام ١٩٥٣، ثم توالت الطبعات بعد ذلك

لدرجة أنه طبع فى سلسلة «كتاب الجيب» أربع مرات خلال عقد السبعينيات.

والمقال يتناول أشهر ترجمات «الليالى» فى الغرب بالتحليل والتعليق والمضاهاة، مثل ترجمة جالاند، ولين وريتشارد بورتون وماردروس وليتمان، ويشتمل المقال على تلميحات كثيرة لموضوعات غريبة ربما تحتاج إلى الشرح لكننا لم نفعل ذلك حتى لا نخرج به عن دائرة المقال العادى الذى ينشر فى مجلة سيارة. كما آثرنا ترك بعض الشواهد بلغتها الانجليزية حتى يستطيع القارئ الملم بهذه اللغة إدراك هدف الكاتب من إيراد الشاهد أو المضاهاة بينه وبين نص آخر.

ونود أن نلفت نظر القارئ إلى أهمية كتاب «ألف ليلة وليلة» للدكتورة سهير القلماوى إذا كان يريد قراءة دراسة أخرى عن الليالى فى الغرب فضلا عما نشرته مجلة «الدوحة» عدد سبتمبر ١٩٨٣ تحت عنوان «على بابا قصة عربية لا أرمنية ولا تركية» بقلم محمد فهمى عبد اللطيف ... الخ.

وأخيراً إليك قائمة بالنسخ التى قام خورخى لويس بورخيس بالمضاهاة بينها، وتفضل أن ننقلها كما جاءت بلغتها الأصلية:-

- Les Mille et une Hiuts, contes arabes traduits par Galand. Paris, s.d.

- The Thousand and One Nights, Commonly

Called the Arabian Night's Entertainments. A New translation from the Arabic, by E.W. Lane. London, 1839.
- The Book of the Thousand Nights and a Night. A ptain and literal translation by Richard F. Burton. London (?), n.d. Vols. VI, VII, VIII.
- The Arabian Nights. A Complete (sic) and unabridged selection from the famous literal translation of R.F. Burton. New York, 1932.
- Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit. Traduction littérale et complète du Texte arabe, par le Dr. J.C. Mardus. Paris, 1906.
- Tausend und eine Nacht. Aus dem Arabischen übertragen von Max Henning-Leipzig, 1897.
- Die Erzäblungen aus der Tausendundein Nächten. Nachdem arabischen Urtext der Valcuttaer Ausgabe vom Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann. Leipzig, 1928.

وفيما يلى نص مقال خورخى لويس بوخيس (وقد بذلنا غاية الجهد من أجل الدقة فى الترجمة بالرغم من صعوبة أسلوب بورخيس، وايجازه الشديد وامتلائه بكلمات وعرة وتعبيرات غريبة تختلف بعض الشىء عن الأسلوب الأسبانى العادى).

١- الكابتن بورتون

فى تريست عام ١٨٧٢ وفى قصر يزدان بتماثيل ندية وأعمال ليست كلها مما يوائم الصحة كان ثمة رجل حفر التاريخ وجهه بعلامة أفريقية هو الكابتن ريتشارد فرانسيس بورتون القنصل الانجليزى، وقد قام هذا الرجل بمهمة الترجمة الشهيرة لكتاب «ألف ليلة وليلة». ومن بين الأسرار الدقيقة التى كان ينطوى عليها هذا العمل هو القضاء على رجل آخر (كان يرسل ذقنه أيضا وكأنه عربى) كان يقوم هو الآخر فى انجلترا بتصنيف قاموس موسع، وقد مات قبل أن يقضى عليه بورتون. هذا الرجل الأخير هو ادوارد لين المستشرق صاحب الترجمة الدقيقة «لألف ليلة وليلة» التى جاءت على أثر ترجمة أخرى للمستشرق جالاند. أى أن ترجمة لين تصحيح لترجمة جالاند وترجمة بورتون تصحيح لترجمة لين، ومن ثم لكى نفهم بورتون يجب أن نفهم هذه المملكة من الخصوم.

وأبدأ بالمؤسس. فمن المعروف أن جان أنطوان جالاند كان مستعربا فرنسيا. وهو الذى أحضر من أسطنبول مجموعة كبيرة من العملات النقدية، وبحثا حول انتشار القهوة، ونسخة عربية عن ألف ليلة وليلة فضلا عن أحد الموارنة الذى لا تقل ذاكرته الهاما عن ذاكرة شهر زاد. ونحن ندين لهذا المساعد المجهول - الذى لا يعرف اسمه ويقال أنه كان يسمى حنا - بعدد من القصص المهمة غير الموجودة فى النص الأصلى هى: قصة علاء الدين، وقصة الأربعين

حرامى، والأمير أحمد والجنية، وأبو الحسن النائم اليقظ، والمغامرات الليلية لهارون الرشيد، والأختان الحاسدتان للأخت الصغرى. ويكفينا تعداد أسماء هذه الحكايات للدلالة على أن جالاند قد وضع قاعدة هامة هى إضافة حكايات أصبحت لا غنى عنها بمرور الزمن، ولهذا فإن المترجمين الذين جاءوا بعده - أعداءه - لم يجرؤوا على إغفالها.

وثمة حدث آخر لا شك فيه، وهو أن أشهر آيات المديح والثناء على الليالى (ما قاله كولويدج، وتوماس دى كينسى، وستندال وتنسون، وادجار ألن بو ونيومان) قد صدرت عن قراء لترجمة جالاند. وقد مرت بعد هذه الترجمة مائتا عام وصدرت عشر ترجمات أخرى أفضل منها، ولكن القارئ الأوربى أو الأمريكى عندما يفكر فى «ألف ليلة وليلة» لا تخطر على ذهنه الا هذه الترجمة الأولى. أما صفة (النسبة إلى ألف ليلة وليلة باللغات milyunanochesco الأوربية) فلا صلة لها بأسلوب بورتون الرصين الفاحش ولا بأسلوب ماردروس وأنما جاءت من جواهر أنطوان جالاند وسحر لغته.

وباختصار فان ترجمة جالاند تعد أسوأ الترجمات جميعا وأكثرها خروجا عن النص وضعفا ولكنها أكثر الترجمات قراءة. والذين قرأوها واندمجوا بها عرفوا بالفعل معنى السعادة والدهشة. وقد أثر ما فيها من سحر مشرقى على كثيرين ممن كانوا ينفعلون بهذا النوع من التأليف. وقد

ظهرت الأجزاء الأثنا عشر الأولى من هذه الترجمة خلال الفترة من عام ١٧٠٧ إلى عام ١٧١٧، وهذه الأجزاء قرأها عدد لا يحصى من الناس ونقلت إلى مختلف اللغات بما فى ذلك الهندوسية والعربية. ونحن قراء القرن العشرين نجد فيها طعم القرن الثامن عشر اللذيذ أكثر مما نجد عبق الشرق المتلاشى الذى كان قد انقضى طريقه وبهاؤه منذ حوالى مائتى عام. ولاشك أن ذنب الاختلاف لا يعود إلى أحد حتى ولا إلى جالاند نفسه. ففى بعض الأحيان كانت فروق اللغة تضر بالسياق. وفى مقدمة احدى الترجمات الالمانية لألف ليلة وليلة يقول الدكتور ويل: ان تجار جالاند يحملون حقيبة من البلح كلما اضطرتهم الحكاية إلى عبور الصحراء. ويمكن تفسير هذا بأنه فى عام ١٧١٠ كان ذكر البلح يكفى لإغفال صورة الحقيبة، لكنها على أية حال إضافة غير لازمة، فمعروف أن ما كان يستخدم حينئذ هو الغرارة.

وثمة انتقادات أخرى. ففى الاطراء الذى يتصدر «القطع المختارة» عام ١٩٢١ يستنكر أندريه جيد ترخصات أنطوان جالاند بهدف الذم فى التزام ماردروس بالحرية فى الترجمة (مع أنه لم يكن كذلك) فى نهايات القرن الماضى أى أن الخروج على النص فى القرن الثامن عشر يقابله التزام بحرفيته فى نهايات القرن التاسع عشر.

وتحفظات جالاند معروفة، فهى متصلة بالديكور لا بالأخلاقيات وأنا أنقل هنا بعض السطور من الصفحة الثالثة من كتابه. يقول: «لقد توجه مباشرة إلى حجرة هذا

الأمير الذى لم ينتبه لمقدمه، وكان معه على سريره أحد الموظفين العاملين فى قصره». ولكن بورتون يحدد هوية هذا الموظف بأنه طباخ أسود، ممن عرفوا مهنة الطبخ والدهن. ولاشك أن كليهما مخطئ؛ لأن الأصل العربى أقل احتفالية مما ورد فى ترجمة جالاند وأقل شحوبة مما ورد فى ترجمة بورتون. (لقد ورد كل هذا بتأثير الديكور أو دواعى المنظر، وعبر عنه بورتون فى رصانة. حاذفا عبارة «معه على سريره» لأنها قاسية.

وبعد موت أنطوان جالاند بتسعين عاما ولد مترجم آخر لألف ليلة وليلة هو أدوارد لين. ويذكر كتاب سيرته أنه ابن الدكتور تيوفين لين صاحب وقف هيرفورد. ولعل هذا البيان وحده كان للتعريف به. وقد عاش هذا المستعرب خمس سنوات دراسية فى القاهرة، خالط فيها المسلمين بصفة شبه دائمة، يتحدث إليهم، ويستمع إلى لغتهم ويألف عاداتهم فى عناية فائقة، حتى أنهم كانوا ينظرون إليه على أنه واحد منهم. ولكن الليالى المصرية الطويلة، والقهوة السوداء الممزوجة بحب الهال، والمناقشات الأدبية التى كانت تدور عادة بينه وبين أساتذة القانون، والعمامة الوقورة المصنوعة من قماش رقيق، وعادة الأكل بالأصابع، كل هذه الأشياء لم تجعله ينسى خجله البريطانى ووحدته الرقيقة المستجمعة المعروفة عن أهل بريطانيا. ومن ثم فإن ترجمته الرصينة لألف ليلة وليلة تبدو وكأنها مجرد دائرة معارف عن الهروب. وبما أن النص الأصلى لا ينطوى على فحش ظاهر

فقد كان جالاند يصحح ما كان يعتقد أنه مخل بالذوق العام. ولكن لين كان يبحث عن العبارات الداعرة ويفتش عنها وكأنه محقق. وكانت أمانته فى الترجمة تلزمه بالافصاح عن كل شيء، ومن ثم فانه كان يفضل وضع مجموعة كبيرة من الملاحظات أمام سطور قليلة وذلك على النحو التالي:

«إننى أتخطى هنا حدثا يستوجب الذم، وأحذف هنا بعض الاستطرادات المقززة وهنا سطرا يستعصى على الترجمة. أحذف حكاية من هنا، ابتداء من هذه السطور سوف أحذف الفقرات، هنا حكاية العبد فلان ليست صالحة للترجمة». وهذا الحذف قد يأتى أحيانا على حكايات كاملة يرفضها المترجم تماما لأنها فى رأيه لا يمكن أن تسلم من الفحش الا بإلغائها تماما. وعلى أية حال فإن هذا الحذف المسئول لا يبدو لى غير منطقى، ذلك لأنى لا أدين الا الهروب المتنطع، ولم يكن لين متنطعا، ولعله يعد من طلائع ملتزمى الحشمة والوقار فى هوليود. وهاك مثالان لهذا النوع من المعالجة عند لين. فى الليلة ٣٩١ قدم أحد الصيادين سمكة لملك الملوك وأراد الملك أن يعرف هل هى ذكر أم أنثى فقالوا له إنها خنثى. ولكن لين يغير لهجة هذا الحوار فيترجمه على أن الملك سأل: من أى نوع هذا الحيوان؟ فأجابه السماك الماكر بأنه من نوع مختلط. وفى الليلة ٢١٧ تتحدث الحكاية عن ملك متزوج بامرأتين، يبيت ليلة مع الأولى والليلة التالية مع الثانية وهذا ما ورد فعلا فى

الحكاية ولكن لين يخفف من مغامرة هذا الملك قائلا بأنه كان يعامل زوجاته بالقسط. ولعل السبب فى اتجاه لين لهذا اللون من المعالجة هو أنه كان يعد كتابه لندوات الصالونات، وكانت مراكز للقراءة المتأنية والمحادثات المتأنقة.

وكان يكفى أن يجد لين أى إشارة جسدية فى القضية حتى ينسى تماما دقته فى الترجمة ويزيد من تحريفاته ونسخه لكثير من الفقرات. وليس ثمة عيب آخر غير هذا فى ترجمته. ولولا ذلك لكانت ترجمته من أكثر الترجمات دقة. إنها تخلو من أى أهداف غير علمية وهذه فى حد ذاتها ميزة ايجابية. وهو لا يحاول ابراز بربرية بعض المشاهد فى ألف ليلة مثلما فعل الكابتن بورتون، كما أنه لم يلجأ إلى التناسى أو التخفيف مثلما فعل جالاند الذى قام بتطويع المشاهد العربية حتى لا تصطدم بالبيئة الباريسية بينما كان تصرف لين يتجاهل التجديدات الحرفية ولكن لين كان يبرر شروحه لكل كلمة تبدو مستغلقة على الفهم. وكان جالاند يستشهد بمخطوط خفى، ومارونى ميت، بينما لين يستشهد بالطبعة والصفحة. كما أن جالاند لم يكن يحفل بالملاحظات، ولكن لين كان يحشد مجموعة من التفسيرات التى لو نظمت لنتج عنها مؤلف كامل مستقل. أى أن ترجمة لين كانت تختلف عن الأصل أحيانا، وهذه هى القاعدة التى وضعها سلفه من قبل، ووفى بها هو، اذ كان يكفيه ألا يحدث خللا كبيرا فى النص.

وقد كان للمناقشة الشيقة التى دارت بين نيومان وأرنولد

(١٨٦١-١٨٦٢) وهى التى حظيت بشهرة أكثر من شهرة صاحبيها، كان لها أثر فى إضفاء صفة الصحة على كلتا الطريقتين فى الترجمة. وقد دافع نيومان فى هذه المناقشة عن الطريقة الحرفية والتوقف عند كل المفردات الواردة فى النص. أما أرنولد فقد دافع عن طريقة حذف التفصيلات التى تحرف معنى النص أو تقعد به عن البيان. والطريقة الأولى يمكن أن تؤدى إلى التناسق والاطراد، أما الثانية فتثير الدهشة وتؤدى إلى استمرارية النص، وعلى أية حال فان كلتا الطريقتين تقلان فى الأهمية عن قيمة المترجم نفسه ومهاراته الأدبية. إن ترجمة روح النص هدف عظيم وشيق إذا لم يضر بالنص، أما الترجمة الحرفية ففيها دقة شديدة لا يخشى عليها من التجريب. ولكن ما هو أخطر من هذين الهدفين الجيدين هو إضافة بعض التفصيلات أو حذفها، وأخطر من هذا وذاك هو طريقة التعامل مع الاتساق النحوى. نعود إلى نص لين فنجده شيقا. ففى كلماته يشيع استخدام مفردات لاتينية كثيرة موضوعة بكاملها دون اللجوء إلى أى نوع من الاختصار. كما أنه مسل: ففى ترجمته ترد صفة رومانتيكى، وهذا نوع من المستقبلية، اذ كيف ترد على لسان أحد المسلمين فى القرن الثامن عشر. وفى بعض الأحيان تخونه الحساسية لدرجة أن يدخل أصواتا عامية فى نص المتحدثون فيه من الخاصة، وأفضل مثال على هذا التأليف بين كلمات غير متجانسة هو التالى:

And in the is palace is the last information

respecting lords collected in the dust.

وثمة مثال آخر يقول: «باسم الحى الذى لا يموت ولا يحق عليه الموت، باسم هذا الذى نسب له المجد والخلود».

ففى بورتون الذى يعد طليعة للخرافى ماردروس أشك فى أنه يمكن أن يستخدم صيغا شرقية صوفية كهذه، وفى ترجمة لين تقل أمثال هذه الصيغ حتى ليعتبر المرء وجود بعضها أمرا لا إراديا.

ولاشك أن الديكور الفاضح لشروح كل من جالاند ولين قد أدى إلى ظهور مجموعة من المساخر أصبحت العودة إليها أمرا تقليديا. وأنا نفسى ألقيت بدلوى فى هذا المعترك. ومعروف جدا أنهما لم يستكملا مشهد المسكين الذى رأى «ليلة السلطة»، والسباب الذى صدر عن ذبال من القرن الثالث عشر اختلسه متصوف، فضلا عن عادات اللواط. إذن فهم بذلك قد حذفوا بعض التفاصيل بهدف تطهير الحكاية.

ويرى الشارحون أن هذا الاجراء يقضى على السذاجة الجميلة فى النص. ولاشك أنهما مخطئان: فكتاب ألف ليلة وليلة لا يعتبر من الناحية الأخلاقية ساذجا، إنه اقتباس لحكايات قديمة تتفق مع أذواق الطبقات المتوسطة فى القاهرة. وفيما عدا قصص السندباذ النموذجية فان الفحش فى الليالى لا صلة له بحرية الحياة الفردوسية. إنها مجرد شطحات من ناشر القصص: هدفه هو القهقهة، ولذلك فان أبطاله ليسوا الا من المهرجين أو العبيد أو الخصيان. أما

حكايات الحب القديمة في القصة والتي تشير إلى بعض حالات في الصحراء أو في مدن شبه الجزيرة العربية فهي ليست فاحشة، مثلما لا نجد شيئا من الفحش في الأدب الجاهلي. إنها حكايات حزينة، وأحد موضوعاتها المفضلة هو الموت من الحب، هذا الموت الذي رأى أحد العلماء أنه لا يقل قداسة عن موت شهداء الايمان .. وإذا وافقنا على هذا الرأي فإن تحفظات جالاند ولين يمكن أن تبدو لنا وكأنها مراجعات للمسودة الأولى.

وثمة تعليل آخر أفضل من هذا يقول بأن الاشارة إلى المشاهد الجنسية في الأصل ليست بالذنب الذي لا يغفره الاله، لأن الأهم هو إبراز الجو السحري. إن تقديم ديكاميرون جديد للناس ليس إلا عملية تجارية تشبه تقليبا آخر، ويرى ليتمان أن « ألف ليلة وليلة » هي قبل كل شيء مجموعة من المشاهد العجيبة والترجمة العالمية التي تعكس هذا الاتجاه من بين جميع الترجمات هي ترجمة جالاند. وهذا أمر لم يعد فيه أي شك. أما العرب فأنهم أقل نشوة منا بهذا العمل (أي ألف ليلة وليلة) لأنهم متعوذون على ما يرد فيه من شخوص وعادات وتمائم وصحراوات وشياطين.

يقسم روفائيل كانسينوس أسنس في أحد كتبه بأنه يستطيع أن يحيي النجوم في ١٤ لغة قديمة وحديثة. وكان بورتون يحلم بإجادة سبع عشرة لغة، وهو يحكي لنا أنه قد أجاد خمسا وثلاثين لغة سامية وهندية - أوربية وأثيوبية وسواها .. إنه بحر لا نهاية له، وهذا شيء ينسجم مع باقي

مواهبه الفائقة. إنه يبرر سخرية هوديبراس ضد أباء الكنيسة بأنهم لا يستطيعون نطق أى جملة فى أكثر من لغة. كان بورتون رجلا لديه الكثير مما يقال، وأبرز الأدلة على ذلك هو أعماله المكونة من اثنين وسبعين مجلدا. وهاك عناوين بعضها، أختارها بمحض المصادفة: جوا والجبال الزرقاء (١٨٥١)، ونظام التمرينات فى سنكي البندقية»، (١٨٥٣)، «حكاية شخصية لرحلة حاج إلى المدينة» (١٨٥٥)، «مناطق البحيرات فى أفريقيا الاستوائية» (١٨٦٠)، «مدينة القديسين» (١٨٦١)، «اكتشاف هضاب البرازيل» (١٨٦٩)، «حول جذر الساحل الأخضر» (١٨٦٩)، «رسائل من ميادين معارك بارجواى» (١٨٧٠)، «صيف فى أيسلندا» (١٨٧٥)، «فى ساحل الذهب بحثا عن الذهب» (١٨٨٣)، «كتاب السيف المجلد الأول» (١٨٨٤)، «حديقة نافزاوى ذات الشذى» عمل منشور بعد وفاته، سلمته للمطبعة ليدى بورتون، فضلا عن تجميع بعض ما كتبه فى هجاء بريابو. ويمكن أن نلخص سيرة بورتون فى السطور التالية: كابتن انجليزى شغوف بالجغرافيا وبطرق الوصول إلى الرجولة الكاملة التى يشار إليها بالبنان. ولا أود تشويه ذكراه، فأشبهه بموران، ذلك الرجل ذو اللسانين الملازم للجلوس، الذى يصعد ويهبط باستمرار فى مصاعد أحد الفنادق الدولية وجعل من ذلك مشهدا جذابا ... أما بورتون فقد استطاع أن يتخفى فى زى أفغانى ويدخل المدينتين المقدستين فى شبه الجزيرة العربية:

وكان قد طلب من الله أن يحرم شعره وبشره على النار. وقد طبع قبلة على ذلك الحجر الذى يتعبد بتقبيله فى الكعبة. وهذه المغامرة مشهورة، لأنه لو خرجت أى شائعة تشى بوجود نصرانى فى الكعبة لأدى ذلك إلى قتله. وكان بورتون قد مارس الطب قبل ذلك فى القاهرة منتحلا صورة الزهاد، دون أن يبتعد كثيرا عن هيئة الساحر حتى يحظى بثقة المرضى. وفى حوالى عام ١٨٥٨ ذهب على رأس بعثة لاكتشاف منابع النيل السرية، وقد أدى ذلك بالفعل إلى اكتشاف بحيرة تنجانيقا. وخلال هذه المهمة دهمته حمى شديدة. وفى عام ١٨٥٥ أصاب خديه سهم أطلقه عليه بعض الصوماليين. (كان بورتون قادما من هرر وهى مدينة كانت محرمة على الأوروبيين فى أحراش الحبشة). وبعد تسع سنوات من هذا التاريخ قام بضيافة آكلى لحوم البشر المشهورة فى داهومى، ولدى عودته انتشرت شائعات (لعله هو نفسه قد أكدها بأنه أكل لحوما غريبة مثلما حدث لقنصل شكسبير الشره) (١).

وكان الرجل يكره اليهود والديمقراطية ووزارة الخارجية والمسيحية. بينما كان يهيم حبا باللورد بيرون وبالاسلام. أما مهنة الكتابة فقد جعلته يلتزم بعادات مهمة: كان يبدأ الكتابة مع الفجر، فى صالون كبير المساحة توجد به إحدى عشرة طاولة، على كل منها كل المراجع والأدوات اللازمة لاعداد كتاب، واحدى الطاولات يوضع عليها باقة من الياسمين فى كوب ماء. وكانت له صداقات وغراميات

كثيرة. ومن أهمها يكفى أن نذكر اسم سوينبورن Swinburne الذى أهداه الجزء الثانى من كتابه «قصائد وأغانى» وجاء فى الأهداء:

in recognition of a friendship which: I must always count among the highest honours of my life.

وقد رثاه فى كثير من قصائده.

وكان بورتون رجل السيف والقلم. ولعله استطاع أن يتمثل قول المتنبى:

الخيل والليل والبيداء تعرفنى .. والضيف والسيف والقرطاس والقلم

وأود أن أشير إلى أنى لم أرفض ما أشيع حول بعض خصائص أو صفات بورتون، ومنها أكله للحم البشر وإجادته لعدد كبير من اللغات، وهى كلها صفات يمكن أن ننظر إليها على أنها أسطورية. والسبب فى ذلك واضح. فأظهر شىء على أن بورتون كان أسطورة هو ترجمته لألف ليلة وليلة.

ولعل هذا يوضح ذلك الأمر الذى أخذت أقلبه على وجوهه ذات يوم وهو «ما الذى يفرق جذريا بين الشعر والنثر»، وقد أهتديت إلى أن الفرق يكمن فيمن يقرأ هذا أو ذاك. فالشعر يعنى وجود تكثيف لا يسمح به فى النثر.

وشيىء من هذا القبيل يحدث فى عمل بورتون: إن له مكانة لا تساويها مكانة أى مستعرب آخر. إن الممنوع يصبح عنده مرغوبا. ولم يطبع من هذا العمل الا ألف نسخة

اكـتـتب لأجلهـا ألف قـارئ من نادى بورتون، وثـمـة التـزام قـانونى بعـدم تكرار نفس الطبـعـة. (تجـدر الاشـارة إلى أن طبـعـة ليـونارد. س . سـمـيث بهـا بعض الأغـلاط السـيئـة للغـاية، ومن ثم فإن إعدامـهـا بالكامل لن يسىء إلى أحد. أما مـختـارات بينيت سيـرف - التى تبدو وكأنها كاملة - فـتـأتى من نص بورتون) . ولعلى لا أبالغ إذا قلت إن قـراءة ألف ليلة وليلة فى ترجـمـة السـيـر ريتـشـارد ليـست أقل لا معقولية من قراءتها مترجمة حرفـيـا من العـربى ومشروحة بقلم سندباد البحار.

والمشاكل التى حلها بورتون تستعصى على الحصر، ولكن على أية حال يمكن حصرها فى ثلاث: انتشار شهرته بصفته مستعربا، وايجاد فروق جوهرية بينه وبين لين، وجذب اهتمام رجال بريطانيا فى القرن التاسع عشر بتقديم ترجمة مكتوبة لقصص إسلامية وحكايات شفوية من القرن الثالث عشر. ولعـل الهـدف الأول من هذه الأهداف لم يكن يتـعـارض مع الثالث، أما الثانى فقد أدى به إلي خطأ كبير أوضحه فيما يلى: هناك مـئـات من الأبيـات والأغـانى المتناثرة فى ألف ليلة، ولما كـان لين غيـر جرئ على الانتـحـال اللهم الا فـيـما يتعلق بالجسد فقد نقلها بدقة في نثر جيد. أما بورتون فكان شـاعـرا، فـفى عـام ١٨٨٠ طبع ديوانه «القـصـائد Las Casidas، وهى مـجـمـوعـة من الشـعـر المتطور الذى دأبت ليدى بورتون على الحكم عليه بأنه يعلو كثيرا على رباعيات فيتز جيرالد ... وقد ساءه كثيرا لجوء خصمه «لين» إلى

ترجمة هذه الأشعار نثرا، ومن ثم فقد اختار هو ترجمتها شعرا وهو شيء لم يوفق فيه كثيرا، لأنه يتعارض مع طريقته نفسها الملتزمة بالترجمة الحرفية. وفضلا عن ذلك فان الأبيات أصبحت ثقيلة على السمع وعلى النطق أيضا. ومن ثم فليس غريبا أن تكون أفضل الأبيات هى هذه:

A night whose stars refused to run their course,
A might of these which never seem outworn:
Like Resurrection - day, of longsome length to

ولعل أسوأ الأبيات ليست هى الأبيات التالية فحسب:

A sun on Wand in Knoll of sand she showed,
Clad in her cramoisy-hued chemisette: Of her lips' honey-dew she gave me drink. And with her rosy cheeks quencht fire she set. (c).

لقد ذكرت الفرق الرئيسى بين المستمع الأول لهذه الحكايات وبين المكتتبين فى نادى بورتون. فأولئك كانوا من الصعاليك، المولعين بكل جديد، الأميين، المرتابين فى الحاضر والمؤمنين بالعالم الآخر، أما هؤلاء فكانوا من سادة الغرب، المؤهلين للشمم والثقافة لا للهول أو القهقهة. أولئك كانوا يعجبون إذا سمعوا أن الحوت يمكن أن يموت عندما يسمع صوت الإنسان، وهؤلاء كان يدهشهم أن يعرفوا أن ثمة أناسا يصدقون وجود قدرة خارقة فى مثل هذه الصيحة. وما يبدو معجزا فى النص الأصلى - وهو شيء ظاهر فى الأحداث التى تدور فى كوردوفان أو بولاق حيث تعرض

وكأنها حقائق - يبدو فقيرا جدا بالنسبة لانجلترا.

وحتى لا يمل المكتتبون فى النسخ أكثر بورتون من النقاط الشارحة لعادات أهل الاسلام. وتجدر الاشارة إلى أن «لين» كان قد قام بشىء من هذا القبيل، حيث شرح عادات الملبس ونظام الحياة اليومية. والشعائر الدينية، وفن العمارة، وبعض الاشارات التاريخية أو القرآنية، والألعاب، والفنون، والميثولوجيا وهذا كله ورد فى الأجزاء الثلاثة التى أصدرها لين. ولم يكن ينقصه الا الجانب الشهوانى. أما بورتون (وأول مقال كتبه كان عبارة عن بيان شخصى حول بيوت الدعارة فى البنغال) فكان قادرا بشكل هائل على الاتيان بهذه الاضافات. ومن مشاهد اللذة الأخيرة التى توقف عندها نجد ملاحظة اعتسافية وضعها فى الجرء السابع، وهى موجودة فى الفهرس تحت عنوان «أغطية حزينة» وقد اتهمته مجلة Edinburghبأنه يكتب من أجل البالوعة. وقد عللت دائرة المعارف البريطانية ذلك بأن النقل الكامل غير مقبول، وأن ترجمة ادوارد لين مازالت لا يعلى عليها فى تناولها الجاد للحكاية. وعلى أية حال فان هذه النظرية الغامضة حول الأفضلية العلمية والتوفيقية للتنقيح لا تسوؤنا. لقد كان بورتون يستميل هؤلاء الغاضبين ومن جهة أخرى فان التغييرات القليلة التى يدخلها على الحب الجسدى لا تستنفد الاهتمام بالتفسيرات التى يقدمها. لقد كان يشبه دائرة المعارف، كما كان اهتمامه ينصب فى أشياء تخالف حاجته. وهكذا فان الجزء السادس (الموجود أمامى) يتضمن

حوالى ثلاثمائة ملاحظة، من أهمها الملاحظات التالية: «ادانة السجون ودفاع عن العقوبات الجسدية والغرامات، أمثلة من تقدير المسلمين للخبز، أسطورة حول وجود شعر فى ساقى الملكة بلقيس، بيان بشأن الألوان الشعارية الأربعة للموت، النظرية الشرقية عن عدم الاعتراف بالجميل وتطبيقها، بيان عن أن شعر الماعز هو ما تفضله الملائكة، هكذا مثل عفاريت النضار، موجز عن أسطورة ليلة السلطة السرية أو ليلة الليالى، ادانة لسطحية أندريه لانج، تشهير بالنظام الديمقراطى، قائمة بأسماء محمد فى الأرض وفى النار وفى البستان، ذكر لشعب الأمل ذى الأعمار الطويلة والمقامات الطويلة، خبر عن عورة المسلم التى تشمل ما بين الصرة والركبة فى الرجل وما بين الرأس والرجلين فى المرأة، إطراء لرعاة البقر فى الأرجنتين، انذار عن مضايقات ركوب الخيل عندما تكون المطية أيضا بشرية، مشروع عظيم عن التناسل بين قرود مدغشقر وبين النساء وتوليد جنس جديد من البروليتاريا الطيبين. وعندما بلغ الرجل الخمسين عاما تجمعت لديه خبرات من الحنان والسخرية والفحش والحكايات المنقولة ومن ثم فقد استبعد بورتون بعض هذه الأشياء من ملاحظاته.

وتظل المشكلة الرئيسية قائمة وهى كيف أمكن تسلية فرسان القرن التاسع عشر بأقاصيص تقوم على الدسائس من القرن الثالث عشر؟ معروف جيدا أن لغة ألف ليلة وليلة فقيرة جدا من الناحية الأسلوبية. وقد تحدث بورتون ذات مرة

عن «النغمة الجافة التجارية لدى الناشرين العرب، على عكس ما هو معروف عن الفرس من مبالغات فى استخدام المجاز، أما ليتمان وهو آخر مترجم لهذه القصص فيتهم بأنه أدخل كلمات مثل سأل، طلب، أجاب فى خمسة آلاف صفحة تتجاهل تماما صيغة أخرى هي «قال» التى تتردد باستمرار. وبورتون يردد بشغف استبدالات هذا التعبير. وكلماته ليست أقل تنوعا من ملاحظاته. ومن ثم فأننا نجد القديم يتعايش مع الحديث. والخيش البحرى أو النسيج الغليظ مع المصطلح الفنى. ولا يخجل بورتون من تهجين اللغة الانجليزية: ولا يحظى برضاه الفهرس الاسكندنافى لموريس، ولا لاتينية جوتسون، وإنما الذى يحظى بذلك هو ما بينهما من صلة، وما ينعكس بين كليهما، وتكثر الاشتقاقات الجديدة والكلمات الأجنبية مثل:

Castrato, inconséquence, hauteur, in gloria, bagnio, iangue fourrée, pundonor, vendetta, wazir.

وكل واحدة من هذه الكلمات يمكن أن تكون مضبوطة، لكن إقحامها يحدث نوعا من التزييف، وهو تزييف جيد، نظرا لأن هذه الشقاوات اللفظية - فضلا عن النحوية - تخفف أحيانا من صرامة تيار الليالى. ويتصرف بورتون فى الترجمة، فهو فى البداية يترجم سليمان بن داود بـ On the ثم عندما لا يستسيغ هذه الصيغة يجعلها On the Solomon Davidson (Twain he peace) إنه يجعل

من الملك الذى يشير إليه المترجمون الآخرون على أنه ملك سمرقند فى فارس a King of Samarcanel in Barbarian-land يجعل منه مشتريا ينظر إليه الآخرون على أنه سريع الغضب a man of Wrath وهذا ليس كل شىء: إن بورتون يعيد كتابة القصة الهامشية النهائية كاملة ويضيف إليها بعض التفاصيل العرضية والعلامات الفسيولوجية وهو بذلك يبدأ حوالى عام ١٨٨٥ تقليدا سوف يستكمله من بعد الدكتور ماردروس. وعادة فان الانجليزى أكثرالتصاقا بالزمن من الفرنسى ومن ثم فان أسلوب بورتون غير المتجانس قد تقادم بشكل أقل مما حدث لأسلوب مارد روس، الذى يعود إلى تاريخ أحدث.

٢- الدكتور ماردروس

كان مصير ماردروس متناقضا فى الظاهر. فإليه ينسب الفضل المعنوى فى أنه أكثر المترجمين صدقا لألف ليلة وليلة، وهو كتاب يشتمل على دعارة محببة كانت تحجب عن القراء بسبب تهذيب جالاند وتكلف لين فى اصطناع الطهارة. ويظهر حسه الأدبى المرهف فى العنوان الجانبى ونصه: «ترجمة حرفية كاملة للنص العربى»، وكذلك فى كتابته لعنوان الليالى على النحو التالى، «كتاب ألف ليلة وليلة». وعلى أية حال فان هذا الاسم قد خضع للتعديل أكثر من مرة، ويحسن بنا قبل الحديث عن ماردروس أن نتناول تطوره حتى وصل إلى هذه الصورة.

يضع المسعودى فى شذور الذهب لهذه المجموعة من الحكايات عنوانا هو «هزار افسان» وهى كلمات فارسية معناها الصحيح هو «ألف مغامرة» وإن كان الناس قد اطلقوا عليها «ألف ليلة». وثمة وثيقة أخرى من القرن العاشر وردت فى «الفهرست» تحكى قصة هذه الحكايات فتقول إنها تدور حول قصة الملك الحزين الذى أقسم أن يتزوج كل ليلة عذراء يقتلها عند الفجر، حتى كانت شهر زاذ التى أخذت تستميله بحكايات عجيبة حتى بلغت ألف ليلة فقدمت له ابنها منه. وهذه النهاية – التى تعلو على موكب شوسر المثير للشفقة أو وباء جيوفانى بوكاشيو – يقال إنها وضعت مؤخرا، وأنها حبكت بهدف تبرير القصة ... وعلى أية حال فان عدد ألف ليلة سرعان ما بلغ ألف ليلة وليلة. كيف اذن ظهرت هذه الليلة الاضافية التى لا غنى عنها، والتى تشبه ما نجده عند كيفيدو ثم ڤولتير من سخرية، وعكس ما نجده عند بيكودى لاميراند فى «كتاب كل الأشياء وأشياء أخرى كثيرة؟». ويرى ليتمان أن الكلمة التركية bin bir لها تأثير فى ظهور هذا الاسم، ومعناها الحرفى ألف وواحد واستخدامها يعنى «كثير». أما لين فى بدايات عام ١٨٤٠ فقد أضاف سببا آخر وجيها هو الخوف السحرى من الأرقام الزوجية. والحق أن المغامرات حول الاسم لم تقف عند هذا الحد. فأنطوان جالاند منذ عام ١٧٠٤ حذف التكرار من الأصل وترجم العنوان هكذا «ألف وواحد ليلة» وهذا الاسم شائع حاليا فى كل الأمم الأوربية ما عدا

انجلترا التى تفضل اسم «الليالى العربية». وفى عام ١٨٣٩ وجد ناشر طبعة كلكتا و. هـ. مانهاتن بعض الشك فى ترجمة «كتاب ألف ليلة وليلة» بنفس هذا العنوان. وهذا التجديد فى نص العنوان لم يذهب بدون صدى. فمنذ عام ١٨٨٢ بدأ جون بين فى نشر Book of the Thousand nights and one night والكابتن بورتون، منذ عام ١٨٨٥ أخذ هو الآخر فى نشر Book of the Thousand nights and a night، و ج. ث ماردروس أخذ أيضا منذ عام ١٨٩٩ فى نشر .Livre des Mille Nuits et une Nuit

لكن هناك فقرة جعلتنى أشك نهائيا في صحة هذا العنوان الأخير. وهذه الفقرة وردت فى التاريخ المذهبى لمدينة لاتون Laton، التى تأتى فى كل الترجمات فى نهاية الليلة ٥٦٦ وجزء من الليلة ٥٧٨، ولكن الدكتور مارد روس جلعها فى الليلتين رقم ٣٣٨ و ٣٤٦ والله وحده هو العالم بالأسباب. ولن أقف كثيرا عند هذه النقطة، فهذا التعديل غير المفهوم لقائمة مثالية لا يجب أن يأتى على كل ما لدينا من قدرة على الدهشة، تقول شهر زاد فى ترجمة مارد روس: «كانت المياه تمضى فى أربع قنوات محفورة فى طابق الاستقبال، لها تفريعات ساحرة. وكان فى كل قناة سرير من لون خاص: فالقناة الأولى كان بها سرير من الحجر المزهر، والثانية بها سرير من الزبرجد، والثالثة من الزمرد، والرابعة من الفيروز، بحيث كانت المياه تأخذ لون السرير، ويتخللها الضوء الخافت الذى كانت تعكسه ستائر الحرير من عل،

وكان هذا المنظر يمنح للأشياء شكلا رائعا كما يضفى على جدران المرمر حلاوة منظر البحر».

وهذه الفقرة أقبلها على أنها وصف من النثر المرئى على طريقة تصوير دوريان جواى، بل أنى أقدرها لو أنها ترجمة حرفية كاملة لفقرة محررة منذ القرن الثالث عشر. ولكنها فى الوقت نفسه تروعنى بشكل هائل، وأسباب ذلك كثيرة. فشهر زاد بدون مارد روس تصف بطريقة عد الأجزاء، وليس على طريقة الانفعال المتبادل، ثم إنها لا تضيف تفاصيل عرضية مثل الماء الذى يشف عن لون السرير ولا يحدد نوعية الضوء المنعكس من الحرير، ولا يشير إلى صالون رسامى الألوان المائية فى الصورة الأخيرة. وشىء أخر صغير هو أن تعبير «تفريعات ساحرة» "desvios encantadores" ليس عربيا، بل من الواضح أنه فرنسى. وعلى أية حال فان الأسباب السالفة الذكر لا أعتقد إنها كافية، أنها بالفعل لم تكفنى، ومن ثم فقد قمت بمضاهاة الترجمات الالمانية الثلاث التى قام بها ويل وهينج وليتمان والترجمتين - الانجليزيتين لكل من لين والسير ريتشارد بورتون. وقد خرجت بالنتيجة التالية وهى أن أصل السطور العشرة السالفة عند مارد روس هو هذه الجملة: «وكانت السواقى الأربع تصب فى حوض من المرمر ذى ألوان متعددة».

إن حواشى مارد روس ليست متناسقة. ففى بعض الأحيان تأتى مختلة اختلالا كبيرا، ويبدو وكأنه يناقش فجأة

انسحاب بعثة مارشاند Marchand فهو يترجم مثلا: «كانوا يسيطرون على مدينة من الأحلام ... إلى أى مدى كانت النظرة المثبتة تنطلق فى الآفاق الغارقة فى الليل، فتلمح قباب القصور وشرفات المنازل، والحدائق الغناء كانت تمتد فى ذلك السور البرونزى. أما القنوات التى تشع عليها النجوم فكانت تمضى فى دوائر بيضاء منتشرة فى ظل كثيف، بينما كان هناك فى الأعماق بحر من المعدن يشتمل فى أحضانه الباردة على نيران السماء منعكسة». أو هذا المثال الذى يشيع فيه الأسلوب الفرنسى: «وكان ثمة سجادة جميلة ألوانها رائعة معمولة من الصوف الجيد. تفتح أزهارها بلا رائحة فى بستان بدون عصارة، وكانت تحيا كل حياتها الصناعية على حساب أزهارها المليئة بالعصافير والحيوانات، المندهشة من جمالها الطبيعى الجذاب، وخطوطها الدقيقة». أما الأصل العربى للسطور فهو: «وعلى الجانبين كان هناك أبسطة بها أشكال متعددة من الطيور والحيوانات المتوحشة، مطرزة بالذهب الأحمر والفضة البيضاء، لكن عيونها من اللؤلؤ والياقوت. وكل من ينظر إليها لابد وأن تصيبه الدهشة».

إن ماردروس لا يترك أبدا الاعجاب بفقر «اللون الشرقى» فى ألف ليلة وليلة. وهو يسرف بمثابرة عجيبة فى الحديث عن الوزراء. والقبلات والنخيل والأقمار. إنه يقرأ مثلا فى الليلة ٥٧٠ هذه الكلمات «لقد وصلوا إلى عمود من الحجر الأسود، كان به رجل مدفون حتى إبطيه. وكان لهذا

الرجل جناحان عظيمان وأربعة أذرع، اثنان منهما كانا يشبهان أذرع أبناء أدم والاثنان الاخران يشبهان خفاف الأسود، أما الأظافر فكانت من الحديد وشعر رأسه كان يشبه ذيول الأفراس، والعيون مثل الجمرات. وكان له فى جبهته عين ثالثة تشبه عين الوشق». فهذه الفقرة يترجمها مارد روس على النحو التالى: «ذات مساء، وصلت القافلة إلي عمود من الحجارة السوداء كان مربوطا فيه كائن غريب لم يكن يرى منه الا نصف جسمه فقط، أما النصف الثانى فكان مدفونا فى الأرض. وهذا الجزء الظاهرى من الأرض كان يبدو مسيخا هائلا مثبتا هكذا بقوة العوالم الأرضية. كان أسود يشبه جذع نخلة قديمة متهالكة، مفرغة من جريدها. وكان له جناحان أسودان هائلان وأربعة أيدى أثنان منهما يشبهان خفاف الأسود ذات الأظافر وكان شعره جعدا له أهداب خشنة مثل ذيل الحمار الوحشى، وكان يتحرك بطريقة وحشية فوق جمجمته الرهيبة. وتحت قوسيه المدارين كانت تلمع حدقتان حمراوان، فى حين أن الجبهة ذات القرنين المزدوجين كانت بها عين واحدة مفتوحة بثبات لا تغمض، وكانت تنطلق منها أشعة خضراء مثل نظرة النمور العادية والرقطاء».

وبعد ذلك بأسطر يكتب مارد روس: «إن برونز الجدران، والحجارة المضاءة فى القباب، والشرفات البيضاء، والقنوات، والبحر بأجمعه فضلا عن الظلال الموجهة نحو الغرب، كان كل هذا يتزاوج تحت نسمات الليل والقمر الساحر». وإن كلمة ساحر لابد وأنها كانت صفة محددة جدا

بالنسبة لرجل من القرن الثالث عشر، لكنها بالطبع لم تكن مجرد هذه الصفة الشائعة التى جاء بها دكتورنا الغزالى ... أننى أشك فى أن لا تكون اللغة العربية صالحة لإعطاء ترجمة حرفية كاملة لفقرة مارد روس، كما هو الحال أيضا بالنسبة للغة اللاتينية أو الأسبانية التى كتب بها ميجيل دى سرفانتيس.

ويتوسع كتاب ألف ليلة وليلة فى طريقتين، أولاهما شكلية محضة وهى النثر المسجوع والثانية وجود مواعظ أخلاقية. أما الطريقة الأولى التى حافظ عليها بورتون وليتمان فتعود إلى حركة القاص: أشخاص ذوو وسامة، وقصور، وحدائق، وعمليات سحرية وأذكار الهية، غروب الشمس، معارك، طلوع الفجر، بدايات ونهايات القصص، ومارد روس يهمل هذه الأشياء. أما الطريقة الثانية فتنطوى على صعوبتين، أولاهما أنها تخلط جيدا بين كلمات مجردة وثانيها أنها تطرح دون حرج وجود مكان مشترك. وتخلو ترجمة مارد روس من الطريقتين تماما. فمن هذه الفقرة التى ترجمها لين على النحو التالى:

And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust,

نجد الدكتور مارد روس لا يأخذ منها إلا الكلمات التالية: «مضى كل هؤلاء، ولعلهم لم يجدوا الوقت للراحة فى ظل أبراجى». وكذلك الفقرة الخاصة باعتراف الملاك، والتى نصها: «إننى سجين القدرة، طريد البهاء يقع علىّ

العقاب طالما أمر بذلك الخالد صاحب الحول والطول»، هذه الجملة يترجمها مارد روس على النحو التالى: «أنا هنا مقيد بالقوة غير المرئية حتى نهاية القرون».

كما أن السحر ليس له فى ترجمة مارد روس أثر كبير. إنه لا يقدر على ذكر شيء مما وراء الطبيعة دون أن تند عنه ابتسامة. فهو مثلا يتصور أن يترجم هذه الفقرة: «ذات يوم بينما كان الخليفة عبد الملك يستمع لحديث عن بعض الأوانى من النحاس القديم، التى تحتوى على دخان أسود غريب فى شكل الشياطين أصابته دهشة كبيرة، وأخذ يشكك فى حقيقة بعض الأشياء الواضحة تماما وعندئذ تدخل الرحالة طالب بن سهيل». ففى هذه الفقرة (التى تنسب قبل الفقرات الأخرى السالفة الذكر إلى تاريخ مدينة لاتون التى هى من البرونز عند مارد روس) نجد أن كلمتى «الواضحة تماما» والشك المفترى به على الخليفة عبد الملك مجرد إضافات شخصية من المترجم.

ثم يواصل مارد روس استكمال العمل الذى أهمل بعض لوازمه أولئك المؤلفون العرب المجهولون. ولذلك فإنه يضيف مشاهد جديدة تماما، ويدخل مناظر داعرة، ومقدمات كوميدية موجزة، وملامح عرضية، فضلا عن تنسيق بعض الأشياء، وإدخال مشاهد شرقية مرئية. ولنذكر مثالا من أمثلة كثيرة: ففى الليلة ٥٧٣ يأمر الوالى موسى بن نصير حداديه ونجاريه بإنشاء سلم قوى جدا من الخشب والحديد. ومارد روس فى الليلة ٣٤٤ يعدل هذا الحدث البسيط،

فيضيف أن رجال المعسكر بحثوا عن أغصان جافة، وقشروها بحد السيوف والسكاكين، وعلقوها فى العمائم والأحزمة، وأحبال الجمال، والبطانات وزخارف الجلد، حتى كونوا من كل هذا سلما عاليا أسندوه إلى الحائط، وثبتوه بأحجار من كل الجوانب ... وعلى أية حال فان مارد روس لا يترجم الكلمات وإنما أفكار الكتاب، وهى حرية لا يسمح بها للمترجمين وإنما يسمح بها لرسامين فقط، الذين يسمح لهم باضافة أشياء من هذا القبيل ... ولست أدرى هل هذه التسليات الضاحكة هى التى تعطى ترجمة مارد روس هذا المزاج السعيد أم لا، وهو مزاج يعتمد على الكذب الشخصى لا على مهمة البحث فى القواميس. وعلى كل حال فأن ترجمة مارد روس هى أكثر الترجمات قراءة بعد ترجمة بورتون التى لا نظير لها بالرغم من أنها أيضا ليست صادقة كل الصدق.

(فعند بورتون نجد التحريف من نوع آخر. إنه يكمن فى استخدام اللغة الانجليزية المبتذلة بإسراف كبير، فضلا عن تحميل الأسلوب بكلمات قديمة ووعرة).

وإنى أرثى (لنفسى لا لمارد روس) لأن السطور السابقة تبدو وكأنها تشى بهدف بوليسى. فمارد روس هو المستعرب الوحيد الذى تكفل بمجده الأدباء، وكان نجاحهم فى ذلك مبالغا فيه لأن المستعربين أنفسهم يعرفون من هو. وكان أندريه جيد من أول الذين امتدحوه فى أغسطس عام ١٨٨٩. ولا أظن أن كانثيلا وكابديفيلا سيكونان آخر من

امتدحه. وهدفى ليس هو التقليل من هذا الاعجاب بل توثيقه. إن الاحتفال بالتزام مارد روس معناه إهمال روح مارد روس، أو عدم الإشارة إليه. إن عدم التزامه، عدم التزامه الخلاق السعيد هو ما يجب أن يهمنا في هذا الصدد.

٣- إينو ليتمان

تشتهر ألمانيا بطبعة شهيرة من ألف ليلة وليلة، كما يحق لها أن تفخر بأربع ترجمات هى: ترجمة أمين المكتبة جوستاف ويك بالرغم من كونه يهوديا، وتوجد فى ترجمته بعض الكلمات القطالانية المأخوذة من إحدى دوائر المعارف، والثانية هى ترجمة ماكى هيننج مترجم القرآن، والثالثة هى ترجمة رجل الآداب فيلكس بول جريف، أما الرابعة فهى ترجمة اينو ليتمان الذى اشتهر بفك طلاسم النقوش الاثيوبية فى قلعة أفسوم Axum وأكثر الترجمات عذوبة هى الأجزاء الأربعة من الترجمة الأولى (١٨٣٩-١٨٤٢) نظرا لأن صاحبها - الذى غادر أفريقيا وآسيا بسبب الدوسنتاريا - يهتم بالمحافظة على الأسلوب الشرقى. أما إضافاته فتستوجب كل الاحترام. فهو مثلا يقول على لسان بعض الدخلاء فى أحد الاجتماعات: «لا نريد أن تظهر على الصبح، فهو يبدد الحفلات». ويقول عن أحد الملوك الكرماء: «إن النيران التى تتقد من أجل ضيوفه تذكر الإنسان بالجحيم. وندى يديه الكريمتين يشبه الطوفان»، ويقول عن آخر «إن يديه حرتان مثل البحر». وهذه

التعبيرات المتأنقة ليست مما يرد على قلم بورتون أو مارد روس، وقد خصصها المترجم للأبيات الشعرية التى استطاع أن يجعلها مشابهة فى القافية للأصل. وفيما يتعلق بالنثر أرى أنه ترجمه كما هو مع حذف بعض الأشياء التى تستحق التبرير، كما حافظ على مشاهد النفاق وعدم الحياء. وقد امتدح بورتون هذا العمل قائلا: «بأنها ترجمة أمينة ذات طابع شعبى». وبما أن الدكتور ويل كان يهوديا (بالرغم من كونه أمين مكتبة) فقد أثر هذا على لغته، التى أخذت طعم الكتابات المقدسة.

أما الترجمة الثانية (١٨٩٥-١٨٩٧) فتنحرف عن الدقة فى النقل وفى الأسلوب أيضا إنها ترجمة هيننج المستعرب القادم من ليبزج إلى مكتبة فيليب وكلام العالمية. إنها ترجمة منقحة وإن كانت دار النشر قالت بعكس ذلك، والأسلوب به بعض المسخ. ولكن فضيلته الكبرى تتمثل فى التوسع وطباعة بولاق وبرسلو ممثلة فى هذه الترجمة، طبقا لما هو وارد فى مخطوطات زوتنبرج والليالى الملحقة بترجمة بورتون. إن هيننج مترجم السير ريتشارد يتفوق فى الجانب الحرفى على هيننج مترجم العربى، وهذا فى حد ذاته يعد تأكيدا لما للسير ريتشارد من أفضال على العرب. وفى مقدمة هذا العمل ونهايته تكثر كلمات المديح الموجهة لبورتون، ولعل بورتون لا يستحق ذلك فى هذا الموضع نظرا لأنه كما عرف قد استخدم لغة شوسر Chaucer المساوية للغة العربية فى العصر الوسيط.

ولعل الإشارة إلى لغة شوسر باعتبار أنها تمثل أحد مصادر كلمات بورتون لها أسباب منقولة (والبعض يشيرون إلى رابليه صاحب السير توماس أوركارت).

أما الترجمة الثالثة التى قام بها جريف فمأخوذة عن انجليزية بورتون وتكررها فيما عدا الملاحظات الكثيرة التى تشكل دائرة معارف. وقد نشر جريف هذه الترجمة قبل حرب الأنسل - فيرلاج.

والترجمة الرابعة تأتى لتكمل السابقة. إنها مثلها مكونة من ستة أجزاء، وموقعة باسم اينو ليتمان، الذى فك طلاسم آثار أفسوم Axum وصنف الـ ٢٨٣ مخطوطا أثيوبيا المحفوظة فى القدس، والذى كان يتعاون مع Zeitschrift für Assyriologie. ولولا وجود المماطلات اللطيفة المعروفة عن ترجمة بورتون فى هذه الترجمة لاعتبرت من أسخى الترجمات. إن مناظر الفحش القوية لا تقف عائقا أمامها، لأن المترجم يعرف كيف يصبها فى لغة ألمانية هادئة وأحيانا قليلة باللغة اللاتينية وهو لا يحذف أى كلمة، حتى من هذه الكلمات التى تتكرر ألف مرة بين كل ليلة وأخرى. كما أنه يهمل اللون المحلى. وقد اضطر للاشارة إلى الناشرين حتى يحتفظ باسم الله ولا يحل محله اسم الاله (Dios). وقد ترجم الأشعار العربية إلى أشعار غربية مثلما فعل بورتون وجود بين. وهو يعلن بسذاجة أنه بعد التنبيه المتكرر «فلان أنشد هذه الأشعار» يمكن أن تأتى فقرة من النثر الألمانى تجعل القراء فى حيرة، كما أنه يضع الملاحظات

اللازمة لفك مغاليق النص، حيث نجد فى كل جزء حوالى ٢٠ ملاحظة كلها مقتضبة. وهو دائما لماح ومفهوم ومتوسط الجودة. ثم إنه حسبما يقال يتبع النفس العربى. وإذا كانت دائرة المعارف البريطانية لا تحتوى على أخطاء فان ترجمته تعد أفضل الترجمات الشائعة. وقد سمعت أن المستعربين موافقون على هذا الرأى. وإن كان هناك بعض المتأدبين - وأحدهم هذه المرة في الارجنتين - يرون العكس.

والسبب الذى أستند إليه هو هذا: إن ترجمات بورتون ومارد روس وحتى جالاند، لا تستوعب الا بعد الدرس - ومهما كانت عيوب أو مميزات هذه الأعمال المتميزة فانها تذهب بفضل السبق - إن التطور الانجليزى الخلاق ينعكس بشكل ما فى ترجمة بورتون، ففيها نجد دعارة جون بين القاسية، وكلمات شكسبير وكبريل تورنر الهائلة الثراء، والولع بالمفردات القديمة عند سوينبورن، والاغراق فى الجانب التثقيفى عند كتاب بداية القرن السابع عشر، كما نجد الطاقة والابهام وحب العواطف والشغف بالسحر. أما فقرات مارد روس الباسمة فتتعايش مع سلامبو ولافونتين و «مانيكيه ممبر» والبالية الروسى. وفى ليتمان الذى لا يجرؤ مثل واشنطن على الكذب لا تجد أكثر من الأمانة الألمانية. وهذا شيء قليل، جدا، إن التجارة بين الليالى وألمانيا كان يجب أن تنتج أكثر من ذلك.

ومعروف أن ألمانيا فى مجال الفلسفة، ومجال القصة قدمت إنتاجا يفوق الوصف غرابة، أو بمعنى أصح ليس

لديها الا ذلك الأدب الغريب. وفى «الليالى» توجد عجائب كنت أتمنى أن أراها مكتوبة بالالمانية. وأنا اذ أصوغ هذه الامنية أضع عينى على ما فى القصة من أعاجيب متداولة مثل العبيد الأقوياء الذين يخرجون من مصباح أو خاتم، والملكة لاب Lab التى تحول المسلمين إلى عصافير وصاحب زورق النحاس المسحور الذى يحمل كلمات مكتوبة على صدره، فضلا عن الحكايات العامة التى تستلزمها ضرورة استكمال أحداث الليالى. وعندما تنفد هذه الحكايات العجيبة نجد أن ثمة واجبا أخر يقع على عاتق الناقلين هو تحقيق الأحداث التاريخية والأشياء التى لها نصيب من الواقع. ففى نغمة واحدة يتعايش الياقوت الذى يصعد إلى السماء مع أول وصف لجزيرة سومطرة، وملامح بلاط العباسيين مع ملائكة الفضة الذين يعيشون على فضل الاله. وهذا الاختلاط فيه شاعرية، ويمكن أن نقول نفس الشىء عن بعض الأشياء المكررة. أليس عجيبا أن نجد الملك شهريار فى الليلة ٦٠٢ يستمع إلى قصته نفسها على لسان الملكة شهر زاد؟ وحسب التقليد العام فان القصة الواحدة عادة ما تحتوى على قصص أخرى قد لا تقل عنها فى الطول. ومن ثم نجد مشاهد داخل مشاهد على نحو ما يرد فى تراجيديا هاملت وكلها تهويمات تنطلق بقوة الحلم. وهذا البيت المستغلق الواضح للشاعر تيينسون يبدو كأنه يدل على هذه الحالة، يقول:

Laborious orient ivory, sphere in sphere Hidra

ولمزيد من الدهشة، نجد أن هذه الرؤوس العرضية عند هيدرا يمكن أن تكون أكثر تحديدا من الجسد. إن شهريار ذلك الملك الخرافى لجزر الصين والهندوستان يستقبل الأخبار من طارق بن زياد حاكم طنجة المنتصر فى معركة وادى لكة .. إن الابهاء تختلط بالمرايا، والقناع يقع تحت الوجه، فلا أحد يدرى من هو الإنسان الحقيقى ومن هم أوثانه. ولكن لا شىء من هذا يهم، فهذه الفوضى طفيفة ومقبولة مثل تهويمات أحلام اليقظة.

لقد لعب الحظ مع التناسب (La simetria) على عكس الاستطراد. ماذا كان يستطيع أن يفعل رجل مثل كافكا يقوم بتنظيم وترتيب مثل هذه الألعاب ويعيد صياغتها حسب الأسلوب الألمانى، حسب La Unheimlichkeit الألمانى؟

هوامش

(١) أعنى بذلك مارك انطونيو المعروف بلقب قيصر: ...

On the Alps

It is reported, thou didst eat strange flesh
Which some did die to look on ..

أعتقد أن هذه السطور تحمل بعض التأثير من أسطورة الافعوان الخرافى، وهو ثعبان نظراته قاتلة (أنظر بلينيو) التاريخ الطبيعى - الكتاب الثامن - فقرة ٣٣.

(٢) يتضح أيضا وجود تنوع فى الموضوعات كما هو موجود عند أبى البقاء الرندى وخورخى مانريكى:

Where is the wight who peopled in the past
Hind-land and Sind; and there the Tyrant played?..

السيرة الذاتية

الاسم: د. حامد أبو أحمد

المؤهلات الدراسية:

- الليسانس فى اللغة والأدب الأسبانى من كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر عام ١٩٧٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف.
- الليسانس من قسم فقة اللغة الأسبانية من كلية فقة اللغة بجامعة مدريد المركزية Complutense عام ١٩٧٨ من خلال امتحان شامل بعد معادلة بعض المواد التى درست من قبل بجامعة الأزهر.
- رسالة الليسانس (الماجستير) من القسم المذكور بجامعة مدريد بتقدير ممتاز. وكان عنوان الرسالة "مسرح أنطونيو بويرو باييخو - تحليل لمسرحية "المنور" El Tragaluz.
- الدكتوراه فى الأدب الأسبانى من جامعة مدريد المذكورة فى مارس عام ١٩٨٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف. وكان عنوان الرسالة "جوانب فى شعر خوان رامون خمينيث".

- العمل مدرسا بكلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر بعد العودة من البعثة، والترقية إلى درجة أستاذ مساعد عام ١٩٨٩، ثم الترقية إلى درجة أستاذ عام ١٩٩٤.
- العمل الحالى: أستاذ ورئيس قسم اللغة الأسبانية بكلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر.
- عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر، وعضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، وناقد فى مجالات الرواية والقصة القصيرة، والشعر والمسرح باللغة العربية.
- الاشتراك فى كثير من المؤتمرات العلمية داخل مصر وخارجها فى الثقافتين العربية والأسبانية.

الأعمال العلمية تأليفا وترجمة:

أولا: المولفات:

١- رائد الشعر الأسبانى الحديث خوان رامون خمينيز، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٦ . ٢٧٨ صفحة.
٢- دراسات نقدية فى الأدبين العربى والأسبانى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٧، ٣٨٠ صفحة.
٣- عبد الوهاب البياتى فى أسبانيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ٢٢٤ صفحة.
٤- قراءات فى أدب أسبانيا وأمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ٢٣٩ صفحة.
٥- نقد الحداثة، كتاب الرياض، الرياض، ١٩٩٤، ١٨١ صفحة.

٦- الخطاب والقارئ - نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، الرياض، ١٩٩٦، ٢٥١ صفحة.

٧- مسيرة الرواية فى مصر، الجزء الأول، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ٣٤٣ صفحة.

٨- مسيرة الرواية فى مصر، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ٢٨٠ صفحة.

٩- عبد الوهاب البياتى - القيثارة والذاكرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ١٥٧ صفحة.

ثانيا: الكتب المترجمة

١٠- مسرحية "قصة سلم" للكاتب المسرحى الأسبانى أنطونيو بريرو باييخو، مجلة "أوراق" التى كان يصدرها المعهد الأسبانى - العربى للثقافة فى مدريد، العدد رقم ٣ من صفحة ٨٧ إلى صفحة ١٣٣. وقد أعيد نشر هذه الترجمة بمجلة "آفاق المسرح" هيئة قصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٩، ومثلتها فرقة كلية التجارة بجامعة عين شمس فى الموسم الثقافى للجامعات عام ٢٠٠٠/ ٢٠٠١، وحصلت بها على درجة متقدمة.

١١- رواية " من قتل موليرو؟ للكاتب البيروانى ماريو بارجس يوسا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ٢٢١ صفحة.

١٢- كتاب "زمن الغيوم" للشاعر المفكر المسيكى أوكتابيو

باث "نوبل فى الآداب ١٩٩٠"، مختارات الحرية، القاهرة، ١٩٨٩، ٢١٨ صفحة.

١٣- رواية "عائلة باسكوال دوارتى "للروائى الأسبانى كاميلو خوسيه ثيلا" نوبل فى الآداب ١٩٨٩"، روايات الهلال، القاهرة، ١٩٨٩. ١٦٨ صفحة.

١٤- كتاب " نظرية اللغة الأدبية" للناقد الأسبانى خوسيه ماريا بوثويلو إيبانكوس، مكتبة غريب بالقاهرة، ١٩٩٢، ٣٢٩ صفحة.

١٥- "أثر الاسلام فى الأدب الأسبانى - من خوان رويث إلى خوان جويتيسولو "للدكتورة لوثى لوبيث - بارالت من جامعة بريوتوريكو، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠، ٣٩٩ صفحة بالتعاون مع آخرين.

فهـــرس